كتابات
نقدية
89

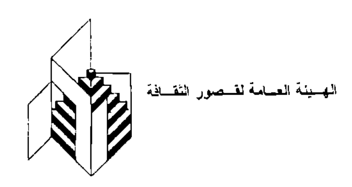
محمد بدوي

بلاغة الكذب





الهيئة العامة لقصور الثقافة



كتابات نقدية
89

بلاغة الكذب

نصوص على نصوص

محمد بدوى

مايو
1999

الكذبُ بوصفه رغبةً فى اللعب

من الطبيعى أن يكون أفضل الكتاب كذابين، جزء كبير من حرفتهم أن يكذبوا.. أن يخترعوا.. إنهم كثيراً ما يكذبون دون وعى، ثم فيما بعد يتذكرون كذبهم بندم شديد

هيمنجواى

على سبيل التقديم

بلاغة الكذب؟! قد يبدو هذا العنوان غريباً، بل مستفزاً. فنحن دائماً نتحدث عن الشاعر الذى كان شعره صادقاً، والروائى المعبر بصدق عن الواقع، فكيف يكون الكاتب البليغ كاذبا؟

حين نتحدث عن صدق الشاعر فى التعبير عن عواطفه، فنحن نوِّحد بيننا وبينه. لقد عبر عما فينا، فجاء كلامه «على الجرح». لمس ما كان غائماً، مراوغاً فى أعماقنا، وكنا نوّد التعبير عنه، ولكننا لسنا محظوظين كالشاعر، الذى مُنح امتياز التعبير، ونسج الجمل، وانتقاء الألفاظ، والقدرة على تحويل الداخلى الموغل فى مراوغته، ونأيه، وفراره، إلى كلام جميل، يسحرنا. نحن أيضاً نتصور معياراً نعرف به ما هو صادق، ونفرّقه عن الكاذب. متوهمين أن الرحلة الطويلة من تحويل المشاعر والأحاسيس إلى كلمات منسوجة بدأب وحذق، رحلةٌ هيّنة دونِ عوائق أو منعطفات.

وحين نتحدث عن صدق الروائى فى كتابة الواقع، نفترض سلفاً، أن هذا الواقع غفل، حيادى، ملقى هناك والكاتب (الحق؟) هو ذلك الذى له عينان إبصارهما حاد، لاقطٌ، قادر علي ضبط الواقع فى أقّصى صفائه، وصياغته، وإدهاشنا به. كأن هذا الواقع الصلب المادى يظل هو هو برغم تحوله إلى إشارات، وعلامات، ورموز. كأنه أيضاً - ينطوى على دلالة واحدة، على معنى أوحد، دون أن ننتبه إلى أن ما نتصور أنه الحقيقة - بأل التعريف - هو مجرد تأويل لواقع، وتركيز على جانب من جوانبه، وصورة من صوره.

نتحدث عن العالم، ونحن نقصد عالمنا، ذلك الذى استطعنا أن ندركه، ونحسه، ونكتبه من زاوية محددة للنظر، ومن موقع بعينه، ومن خلال جسد بعينه، جسد ناوشه العالم، بادله الحب أو الكراهية. نحن إذن لم نكن خارجه، لنحدق فيه ونتعرفه، منفصلين عنه. ولكننا فى داخله، حتي حين نحلم به نياماً أو مستيقظين، حتى حين نلعب معه، ونراوغه، ونكذب عليه. إنه ذلك العالم الخاص بنا، بقدرة عيوننا على الإبصار، وحساسية أجسادنا تجاه روائحه وألوانه، برده وحره، خشونته ونعومته. ولأن اللغة تعاندنا، وتصارعنا، وتصفدنا، بنحوها، وصرفها، وركام الآخرين علي كلماتها، ننزلق دون أن ندرى الى المجاز. والمجاز كذب.

لعل ذلك كامن فىّ، منذ كنت أسمع فى طفولتى أمىّ وهى تصف

الشخص المسرف فى الكذب بأنه يكذب «مثل شاعر أعمى». الشاعر كاذب بطبعه، ويصبح مغرقاً فى كذبه حين يكون أعمى، ليس له عينان ليشهد بهما على صدق ما يرى. وحين قرأت شطرة من بيت لبشار بن برد تقول «فإن الحسن أحمر» ابتسمت، وتذكرت عبارة أميّ التى كانت تظن أن رؤية الشىء تعنى معرفته، بدون أن يخطر على بالها، أنّ الحمرة يمكن أن تُلمس، وتُحس، وتفعل فى شاعر كبشار لم يكن «يرى» بعينيه فقط، بل بأصابعه وأذنيه ولسانه، وما تبقى.

لكنى لا أعنى بالكذب نقيض «الواقع»، إذ الكذب جزءٌ من «الواقع»، بل قد يكون شكلاً من أشكال مقاومته ومجاوزته، فتصبح الكتابة يوتوبيا، واستيهاماً، وحلماً بواقع آخر واستشرافا له. إن الواقع ضيق، والكتابة توسعه، أى تضيف إليه، وتمنح الجنينى فيه أقصى ما يمكن من الاكتمال، الذى هو بدوره، محض برهة، سيتم مجاوزتها إلى نقطة أبعد.. لذلك لا كذب إلاّ من واقع، فخيالنا يبدأ من الواقع، ليخلق شيئاً يشبهه، ويجافيه فى آن، شيئاً أجمل، ولذلك قالت العرب إنّ أعذب الشعر أكذبه. لقد كانوا يدركون جيداً أن الشعر للعذوبة لا للصدق.

والآن ما الذى يجمع بين هذه النصوص لتتآخى، ويمتزج دم بعضها ببعض؟

كثيرٌ من الكُتّاب يخلقون لنصوصهم نسباً مُدّعى. هؤلاء الناس الذين يحبون الاتصال والتجانس يكتبون دائماً شيئاً يشدّ كل نص إلى الآخر، ليخلقوا نصاً جديداً، يشك القارىء «الفطن دائماً» فى نصيته. هو يعرف أن النصوص كتبت دون تخطيط مسبق لخلق إهاب يضمها، وحين رأى صاحبها أن يجمعها فى كتاب لم يجد أمامه سوى أن يخدع قارئه بخلق أخوة زائفة بينها. وغالباً ينخدع القارىء، لا لأنه غير فطن، بل لأنه، ببساطة، قبل اللعبة، وتفهمها. ولو ترك الكاتب نصوصه دون لعبته تلك، لأسرع القارىء، يخلق لها سياقاً للقراءة، مجتهداً فى صنع الصلات. الكاتب توقف، فيما القارىء يذهب وحده، متابعاً القراءة ليصير هو الكتابة والجوهر، على حد تعبير شاعر ألمانى.

مع هذا لى أن أقول إنّ هناك ما يربط هذه النصوص. فهى أولا تدور حول نصوص تنتمى للماضى، أعنى أنها عن نصوص قديمة، أو بالعبارة الجارية قراءات فى التراث (هذه الكلمة المؤدلجة، مع ذلك لا مهرب منها). وهى ثانيا عن الهامش، فنصٌ منها عن شاعر ملعون وعبد، قتل بسبب الحب والشعر، هو عبد بنى الحسحاس واثنان عن حكايتين شهيرتين من حكايات ألف ليلة وليلة. وظنى أن الليالى برغم كل شىء، ظلت مطرودة - طويلا - من حلبة الأدب «الرفيع» إلى الهامش.

لكننى حين أتأمل الأمر فى النهاية، أجد روحا ديونيزوسية لا فى نصوصى فقط بل فى النصوص التي أكتب عنها. كان سحيم عبد بنى الحسحاس شاعراً يذهب إلى الحدود القصوى فى النشوة والفرح بالجسد الأنثوى، يصل به الى حد الوحشية. وفى حكاية الحمال والثلاث بنات في بغداد التي أكتب عنها فى النص الثانى يأخذنا النص من فضاء الفرح والتسلية والنشوة بالجنس والشراب والمنادمة إلى فضاء وحشى ضد. أما حكاية الأحدب فهى سهرة خفيفة، مرحة. صحيح أنها تطوّف بنا فى فضاءات عجيبة مغايرة للنشوة، إلا أنها تعود إليها فى النهاية.

ويبدو أن الأمر أكثر مكراً من هذا. فلعلة ما وجدتُ أن ما نكتبه غالباً إن لم يكن دوماً، يكون موصولاً بشىء بعيد الغور فى أعماقنا، شىء ما متوارٍ يتصل بالجسد الذى يكتب، وإلا لماذا لم أختر الكتابة فى هذا الفضاء الشاسع المسمى بالتراث إلا عن عبد أسود أقصى عن مسقط رأسه، ونظم شعراً قاده إلى الموت لتمجيده الجسد، وحكاية فضاؤها شاسع تكتب الحيرة والتيه، وتبحث شخصياتها عن أب رمزى بطريرك مطلق السلطة، وحكاية أخرى تعج بالمهمشين مختلفىّ الديانة، وبالأعضاء المبتورة وعنف المقدس المهيمن، لماذا إلا أن يكون ذلك انشداداً إلى هموم بعينها، وابتكاراً لتراث خاص، بل قد يكون احتماءً بنصوص قديمة لقول شىء ما عن حاضر بعينه هو ماضٍ أيضا.

إلى ذلك ثمة سبب أنبغى أن يتقدم على هذه الأسباب هو أن هذه النصوص الثلاثة تنتمى إلى كتابة بعينها، فكل نص منها لا ينفتح علي شقيقيه فحسب، بل على «النصوص» جميعا.

هذه الكتابة لا تتقدم فى العالم وهى ترفع شعاراً أو بياناً (منافيستو) صحيح أن أوراقها بيدها، لكن هذه الأوراق لا تعدو أن تكون اللعبة نفسها، لعبة الكتابة، أعنى أن الوقائع لا تتحول إلى مطلقات وهويات مغلقة مكتملة، ولو كانت هذه الكتابة تملك شيئاً منجزاً سلفا لقالته دون تمنع، بيد أنها مع ذلك تحبّ وتكره، وهى ككل الذين يحبون ويكرهون تجد ممتعاً أحياناً أن تموّه على الآخرين، وتخادعهم، وتخفى أوراق لعبها، فتلوح لاهية فيما هى مفرطة الصرامة، وتسرف فى انفعالها حتى لتبدو سنتمنتالية، لكنها برغم كل شيء لا يمكنها أن تعبث، فلعبها بالغ الجدية، ومرحها عدو للتفاهة. وهي دائماً تملك يقيناً واحدا هو أنها خطوة ناقصة، وعلى الآخرين أن يكملوها.

محمد بدوى

أمثولة العبد الآبق

إلى جابر عصفور

أول من أنشد أمامي شيئاً من شعر سحيم

في تاريخ الشعر العربي القديم، نلتقي عرَضاً اسم شاعر لا يلبث أن يعبر سريعاً دون أن نملأ عيوننا منه. لكنه برغم عبوره السريع يترك فينا شيئاً غامضاً، لعله التوق إلى معرفته على نحو أوفى، أو لعله الاندهاش لشحوب صورته، وقلة شعره مع عظم ما ارتبط به، أعني مقتله بسبب الحب والشعر. هذا الشاعر هو سحيم عبد بني الحسحاس، الذي يبدو أن سوء حظ ما كان يلازمه منذ البداية، حتى نشر ما تبقى من شعره في الخمسينيات.

كان سحيم أسود في مجتمع يسوِّد البيض ويسلِّع السود. وكان شاعراً في ذلك البرزخ الحرج الذي يقع بين انتهاء الجاهلية وانتصار الإسلام، حيث تراجع الشعر من الكلام الأول إلى كلام ثان. كان الشعر كلام العرب الأول وعلمهم الذي لا علم لهم غيره، أي خطابهم الأساس. فلما انتصر الإسلام أصبح القرآن هو الكلام الأول، والشعر خطاباً مساعداً، ينهض أحياناً بدور الشارح لما استغلق على المسلمين من غريب القرآن ومشكله. وكان الشاعر صنو فارس القبيلة، التي كانت تولم حين يولد بين ظهرانيها شاعر، فتم زحزحته عن رتبته، وقُسر على القيام بمهمة شارح الإيديولوجيا، ومزينها، وناشرها. وقد شاء سوء حظ سحيم أن يأخذه شعره بعيداً

عن هذه المهمة. وبرغم تقريظ الرسول لبعض شعره، واتخاذ النحويين لبعضه شواهد نحوية، وبرغم أن عالماً كبيراً بالعربية والشعر هو المفضل الضبى قد سمى إحدى قصائده بـ «الديباج الخسروانى»، فإن شعره لم يسلم من التدمير.

الشاعر وقرينه

يمكن، بعبارة أخرى، أن نترجم سوء الحظ علي هذا النحو باللعنة التي تلحق بالكائن البشرى، حين يتفجر فيه هذا الميل إلى مجاوزة العرضى والعابر عبر اللغة، أى حين يحاول إدخال العالم إلى بيت اللغة والشعر. لأن ذلك معناه اتصاله بقرين من غير بنى البشر، أى اتصاله بقوى أخرى غير منظورة[1]، وإن كانت فاعلة فى حياة الناس ومجاوزة لقدراتهم.

لكل منا قرين من الجن، تلك الكائنات الغامضة التي تند عن التحديد. هذا القرين من أتباع الشيطان، ومهمته أن يوسوس فى الصدور، ويزين المعاصى، ويدفع إليها، بل يمكنه أن يجاسدنا ويتلبسنا، ويدخل فينا جارياً منا مجرى الدم فى العروق. هذا معناه أن عدد القرناء مساو لعدد البشر. وحين يموت ابن آدم يظل قرينه حيا، وقد يعمر بعده بما لا يحصى من السنين، فيزيد عدد القرناء. ما الذى يفعله القرين حين يموت المرء منا؟ أيظل هائماً فى الفضاء

أم أنه يصبح قرين كائن بشرى آخر؟ نحن لا نعرف شيئاً مؤكداً. لا نعرف أيضا من أين يجيء هذا القرين، وهل يتناسل، ومع من؟ وحده الرسول الذى استعان بالله علي قرينه، فأعانه وأسلم، وكف عن النبى أذاه. الشاعر من استسلم تماماً ويرضى كلى لقرينه، وأحبه، وتوحد به.

القرين رئىّ الشاعر «ينفث» في روعه، فيمسه وينطقه بما يريد. وما يريده لا يعدو أن يكون شراً، لذا يكذب الشاعر ويهيم. النبى أيضاً ينفث فى روعه، وهناك من يوجه جسده وخطابه، فله رئى يرتدى له البياض فيدخله من الجنب الأيمن، فهو «جبريل» روح القدس، المؤتمن على كلمة الله. فالنبى فم الله الذى ينطق بما يُبث فيه، أو يوحى به إليه. أما الشاعر، فرئيه يوسوس فى صدره، حين يضع نفسه فى سياق يرضيه، كأن يشرب أو يطرب أو يصبو، وهو يرتدى السواد، حينئذ يدخله من جنبه الأيسر. جبريل يحمل كلمة الله أو رسالته إلى النبى الرسول الذى يكلف بالصدع بما أمر به. أما الآخر، رئى الشاعر وقرينه فلا يعدو أن يكون شيطانا مأموراً من شيطان. وسواء أكان ذكراً أم أنثى، فهو فى كل حال وسيط إبليس الحاضّ علي الشر. فالشعر نَكِدٌ، بابه الشر، ولذلك يتوهج الشاعر ويعلو، حين يشرب، أو يطرب، أو يصبو، أو يطأ المحرمات. هو فى هذا سلب النبى، قرين الملاك العاصى إبليس، مثل أمية بن أبى

الصلت، وطرفة بن العبد، وامرىء القيس، فما بالك حين تلحق اللعنة عبداً. لابد أنها ستكون مضعفة، فهي لم تلحق سيداً كامرىء القيس الذى سيحمل لواء الشعراء إلى النار، بل لحقت عبداً أسود حبشياً، فأضيفت إلى لعنة الشعر لعنة السواد والعبودية، ليصبح أمثولة العبد الآبق الذى إذا جاع هجا رجال القبيلة، وإذا شبع تغزل بنسائها، حتي يصل به الشعر إلى الموت.

هل لحقت اللعنة بسحيم يوم غادر أفريقيا إلى آسيا، يوم فقد حريته، وعرى من حاميَّته؟ أم يوم نطق بأول بيت، وسكن لغة غريبة، وخان لغته الأم خيانة «تبدو لفرط سحرها مبررة» أم يوم «اعتلى» بيضاء، حقاً وصدقاً، أو وهماً وخيالاً؟

لا أحد يمكنه المغامرة بإجابة فى مثل هذا السياق. المؤكد أنه ملعون، لأنه شاعر، له قرين يجعله يصبو فيقول، وملعون لأنه هو الأسود المشترى المباع، العسيف الذى يُغبِّق العذارى، صبا إلى لغة تنغلق علي الأعاجم، ورغبها ، وفعل فيها، تماما كما صبا إلى الجرائر وحلم بهن ووطأهن، سواء فى حياته أو فى قصيدته. فلو كان قد فعل حقاً، فقد وطأ ما لا يحق له، وإن كان قد توهم، فقد كذب، وقال ما لم يفعل، ورمى المحصنات بما ليس فيهن. والأمر فى الحالين واحد، رمزياً، علي الأقل.

نص اللعنة

هل يعني هذا أن الخطاب الذى أدارته الثقافة حول سحيمْ ينطوى على عداء صريح له، علي رفض اللعنة المزدوجة التي لحقت به؟ لقد قامت الثقافة بقتله فى ضرب فذ من محْق المختلف وتدميره، لكن خطابها حوله ظل مليئاً بالشراك، والصمت، والفجوات. وفى حين تصر على رواية أحداث حياته عبر رواة متسلسلين، إيماء إلى أن لكلامهم طبيعة الشهادة، نجدها تنزلق إلى متن أدبى، تتسع فيه المسافة بين الدال والمدلول، أى تنزلق إلى نص طبيعته رمزية مراوغة، تتأبى علي الحد والقطع وتفْرق منهما.

نصوص كثيرة فى الثقافة العربية تعلن العداء، بتعبير آخر تشهره كالبيرق. لكن خلف العداء هناك نقيضه المتقنع، ذلك الإعجاب الذى لا يمكن أن يخفى. والكتب الكثيرة التى تتحدث عن «حُبّى» المدينية أول من علمت نساء المدينة القبع والرهز والغربلة، والتى تسرد عن جنون «قيس» وعن «تهتك المخنثين»، تكشف عن رغبتها فيهم وفيما يقترفون.

والأمر مع سحيم علي هذه الشاكلة رغم إشهار العداء. لقد أدارت الثقافة عنه خطاباً، تبدو «مهمته سيزيفية»، فهو يدخل هذا الخطاب تحت لافتة اللعنة وأمثولة القبح، قبح البدن والسريرة، لكنه بعد لحظات، يسترد المبادرة، ويملأ الفضاء، ويتبدى فيه أكبر من

الصيغة والمفهوم، مشعاً بدلالة مغايرة. وحتى من يشتركون معه فى الأحداث من الذين دبروا له، ونهضوا بمهمة قتله - أو «إحراقه» - لا يستطيعون إخفاء ولعهم بما يأتى من أفعال. إن الثقافة تعلن العداء له، هذا صحيح، لكنها تتلذذ به وترغبه، على نحو يقربنا من صورة اللذة الأرضية السوداء، حين نشهد مصارع الثيران الرشيق المعد للموت وهو يسقط.

الخطاب حول سحيم يصمه بلعنة الشعر، ولعنة العبودية الآبقة، لكنه ككل خطاب يتأبى علي الشفافية، وتشير شراكه التعبيرية إلى نقيض ما قصده ناسجوه. ونحن، هنا، لن نفعل سوى قراءة هذا الخطاب، علي النحو الذى وصل إلينا. وفى هذا الخطاب ثمة نص مركزى هو «ديوان سحيم عبد بنى الحسحاس» لمحققه عبد العزيز الميمنى، الصادر فى القاهرة سنة ١٩٥٠. وهو نص ينطوى علي قدر من الخصوصية، أو هو - على وجه الدقة - نص متعدد. لقد نظم الشاعر، ثم حفظ الرواة الشعر وتناقلوه، وما دار حوله، حتى وصل إلى النحوى الشهير نفطويه، فدون ما حفظه الرواة، ودققه. وحتى الآن لا يحمل الديوان أية خصوصية، تميزه عن أى ديوان آخر، يحوى شعراً كتب فى ظل تقاليد المشافهة. أين إذن الاختلاف؟ إنه يكمن فى النصوص المنسوجة عن الشاعر. فضلا عن الشروح اللغوية المهمة، هناك أيضا ترجمة الشاعر المأخوذة من كتب أخرى،

وهى نصوص سردية تتمحور حول لحظات مفصلية فى حياة الشاعر وتكتبها: بيعه، نوادره، الكيد له، سجنه، ثم مقتله الطقسى الكرنفالى. أهمية ما يقص عنه كامنة فى أن الساردين، هؤلاء الغامضين، أو كل إليهم نسج خطاب حول الشاعر المقتول. وشقوق الخطاب لا تنتج، فحسب، عن هذه النصوص، بل تتعدى ذلك إلى شعره. نحن إذن مع نص له وضع خاص، فليس له مؤلف منتج، بل تعدد مؤلفوه، وكثروا، واختلفوا فى زوايا الرؤيا. ولم يتكون كالنص المنسوب إلى مؤلف واحد محدد دفعة واحدة، بل ظل يتكون عبر أزمنة طويلة.

لكن فى داخل هذا النص الذى نقرأ ثمة نص آخر أصغر، له وضع خاص هو شعر الشاعر الذى قاده إلى السجن ثم الموت. وكما هو واضح فإنه ببساطة كلام موزون مقفى (قُصد إلى وزنه وتقفيته!). إنه على الأحرى شعر، يتميز عن غيره بتكثيف دواله وإسماعه الصوتى العالى، يقول الشاعر فيه عن نفسه، وعن العالم من حوله، ويندرج فى تقاليد سابقة عليه ومحيطة به، هي تقاليد النوع الأدبى. أما نص الثقافة عن الشاعر المقتول فهو نثر، يمنح نفسه صفة الشهادة عن الشاعر، ويحمل مسؤوليتها للرواة الذين رأووا وشهدوا ورووا. كما أنه على عكس الشعر فى هذا السياق يستطرد، ويتقصى، ويعلل، ويحاول الإيهام بموضوعيته. إلى ذلك ثمة اختلاف بين فى مستوى آخر. ففى حين ينظم الشاعر فى فترة تاريخية معينة هى

الفترة السابقة علي الإسلام والمتعاصرة مع انتصاره، فإن النص السردى عن الشاعر يأتى لاحقاً للشاعر والشعر. إنه يرّهن أحداثاً قد تكون وقعت أو لم تقع، أو ليس ثمة ما يمنع من وقوعها. لكنه فى ذلك يخضع لما تأسس فى الحياة العربية من قيم جديدة أتى بها الإسلام المنتصر، هذه القيم قد تكون غريبة عن الشاعر فهو يحن إلى سواها. ولذلك فالقارئ الضمنى الذى يتوجه إليه نص الثقافة غير القارئ الذى يحتويه النص الشعرى.

نص الشاعر قد يغرى بالتركيز عليه ودرسه بطريقة أسلوبية أو بنيوية أو تاريخية أو نفسية... إلخ. لكننا هنا لن نفعل ذلك. قد نتوقف لدى عنصر من عناصر هذا الشعر أو خصيصة من خصائصه، لكن توقفنا سيكون لصالح هدف آخر. الأحرى أننا سنقرأ خطاب اللعنة عن شاعر، لذلك لا يعنينا أن نتحقق هل هذه القصيدة له أو نحلت عليه، على سبيل المثال. بل لن نفرق كثيراً بين الشاعر وأناه المتكلمة فى القصيدة. وطبعاً لن نفرق علي نحو قيمى بين جنس أدبى كالشعر وجنس آخر كالسرد، كلاهما جزء من نص الثقافة حول الشاعر وعنه. هذا النص الذى سنوسعه، فنجاوز كتاب الميمنى إلى الشذرات القليلة المكتوبة عنه فى كتب أخرى.

لكن من ذا الذى يتحدث فى هذا الخطاب، أو على وجه الدقة من المتكلم وما موقعه. ببساطة المتكلم هو الثقافة، لكن عبر من منحتهم

حق الكلام. فالثقافة لا تمنح منصتها إلا لهؤلاء الذين يحسنون الإبانة عنها، هؤلاء الذين أعدتهم ليصوغوا ذاكرتها. علي هذا هم ممثلوها، سواء أكانوا بشراً يتحددون بالاسم والصفة والمهنة، أم كانوا محض علامات لغوية، يصعب ردها الى المشار إليه فى المرجع، وكلاهما فى النهاية علامات. وهنا نحن أمام كثرة من المصنفين لا المؤلفين، الذين ينسجون خطابهم متحصنين وراء مهمتهم.

المتحدثون هم رواة شعر الشاعر ورواة سيرته، ومن حققوا ديوانه كنفطويه والأحول وعبد العزيز الميمنى، ومن سردوا عنه فى كتب التراجم كأبى الفرج الأصفهانى، وغيرهم. هؤلاء هم المتكلمون فى النص. وهم بالطبع يتفقون فى مهمة الوكالة عن الثقافة، لكنهم بالقطع يختلفون فى أمور شتى. فارق كبير بين مصنف مفتون بالسرد كالأصفهانى، ونحوى جهم كسيبويه الذى اتخذ من بعض أبيات سحيم شواهد نحوية. وفارق كبير بين نفطويه وعبد العزيز الميمنى، علي الأقل لاختلاف العصور. فإذا أضفنا إلى هذا كله طبيعة اللغة التى تتأبى علي الإنصياع لرغبات مستخدميها تبين أننا أمام نصوص عدة تصب فى بعضها البعض. نصوص تقوم فى جانب منها علي اللعب والمخاتلة. وهو لعب لا يتأتى فقط عبر خداع السرد ومرواغة الشعر. لكن يتأتى أيضا عن رغبة مصنفى النصوص فى اللعب، فى الكذب على الناس، وعلي أنفسهم فى آن.

الكذب بوصفه رغبة فى اللعب قار، فيما يروى عن سحيم، وقار لاريب فى نصه الذى كان امتداداً لجسده وهواجس هذا الجسد وأحلامه. بل إننا لا نستبعد أن ينحل الناس عليه شعراً، يوائم هذا العبد الآبق المغتلم الذى صنعوه، ورغبوا فيه. علي هذا إذا وجدنا فى النص إيديولوچيا صراحاً، ففيه أيضا ما ينفى هذه الإيديولوچيا، ويعرضها للسؤال، لا عبر إيديولوچيا مناقضة، بل من خلال الكتابة التي تحسن إفساد ألعاب الآخرين.

علامات الشاعر العبد

يبدهنا محقق الديوان بتلخيص لترجمة الشاعر أو بتعريف له. التعريف يعنى الحد ووضوح التخوم، فمن يعرف للناس لابد له حدود تجعله يفترق عن غيره. لكن أية قراءة لما يظنه المحقق تعريفاً بالشاعر، صنف فيه زبدة أخباره، وآراء من تحدثوا عنه فى كتب شتى، تكشف - القراءة - عن شيء مهم هو أن المعرّف به، أى سحيم لا يمكن حده على هذا النحو.

> يكنى أبا عبد الله. وقيل فى اسمه حيّة. وسحيم تصغير ترخيم الأسحم بمعنى الأسود. وقتل فى حدود الأربعين من الهجرة كما فى الفوات، ولكنهم أطبقوا على أن مقتله كان فى زمن

عثمان، أى قبل ٣٥ من الهجرة. وكان يرتضخ
لكنة أعجمية. كان ينشد ويقول «أحسنْكُ والله».
يريد: أحسنت(٢) .

نحن هنا مع تعريف. وكما هو واضح، فإن النص يصطنع طريقة مقنعة ليدمج وعياً ما فى وعينا، عبر استخدامه لآليات التعريف. كأن العبد له تاريخ، واسم، وكنية. وله سمات يجهد أن يدققها، فهو كائن غير هذه الكائنات الصغيرة التي لا تترك أثراً. شعره رفعه هو العبد المارق إلى رتبة سادته، الذين بقوا فى ذاكرة الثقافة لمآثرهم فاستحقوا أن يترجم لهم، ويعرفوا.

لكن التحديق فى هذا الخطاب يكشف أن الشاعر أمير الكلام الذى يحق له ما لا يحق لغيره - على حد تعبيره الخليل - قد جرد من صوته الخاص. بالأحرى حوصر صوته، ومحقت أناه الدالة عليه، أى حوصرت العلامة التي تعبر عنها الأداة النحوية «أنا المتكلم» - التي علي عكس كثيرين فى هذا الوقت تكثر فى شعره - بأداة نحوية أخرى هى ضمير الغائب. الثقافة إذن محقت جزءاً من شعره، طردته خارج الحلبة، ثم أكثرت من السرد عنه، أعطت لنفسها حق الحديث عنه بصوتها هى، لتسكنه فى مسكن آخر غير شعره. أى خلقت ضميراً ينوب عنه، ويناوئ أنا المتكلم، يموه عليها، ويغرقها فى سيله.

التعريف يبدأ بالاسم، لأن الاسم جزء من الكائن، علامته الدالة

عليه، على كينونته ومن ثم يجده المرء جاهزا فى انتظاره، تقريباً كما يجد لون عينيه أو بشرته. وكما يتعامل الكائن مع هدايا الطبيعة التي لا ترد يتعامل مع اسمه، يردده، ويدوره، وينحاز له، بل يلائم جسمه معه. وحين يغير الكائن اسمه، فهذا معناه قتله للكائن القديم الذى كانه، وولادته مرة أخرى ولادة جديدة.

ومادمنا مع سحيم الذى عاش بين ظهرانى بنى أسد بن خزيمة، فإن أحد فروع الأسديين، يدعون «بنى الزنية». وقد أراد الرسول أن يغير اسمهم فرفضوا(٣). برر ابن حزم ذلك بضعف عقولهم، دون أن ينتبه إلى علاقة الكائنات باسمها. لقد كان على بنى الزنية أن يقتلوا الكائنات القديمة التى كانوها يوما، لكى يولدوا من جديد. ويبدو أنهم لم يقتنعوا بالتخلى عن اسمهم الذى حملوه، وألفوه، وأقاموا معه تلك العلاقة الغامضة التى تقيمها الكائنات العاقلة مع أسمائها، لمجرد أن اسمهم يشكل نتوءاً فى سياق الإيديولوچيا المنتصرة.

تغرى موضوعة الاسم بتقصيها علي أكثر من مستوى. لكننا هنا لن نتوغل أكثر مما يحتمل الأمر. يقول ابن دريد الأزدى فى كتابه الاشتقاق:

> اعلم أن للعرب مذاهب فى تسمية أبنائها، فمنها ما سموه تفاؤلاً على أعدائهم نحو غالب وغلاب، وظالم وعارم، ومنازل ومقاتل ومعارك...

ومنها ما تفاءلوا به للأبناء نحو نايل ووايل، وناج ومدرك، ودراك، وسالم وسليم، وما أشبه ذلك، ومنها ما سمى بالسباع ترهيباً لأعدائهم نحو أسد وليث، وفراس وذئب، وسيد وعملس، وضرغام... ومنها ما سمى بما غلظ وخشن من الشجر تفاؤلاً أيضاً نحو طلحة وسمرة وسلمة وقتادة وهراسة. وكل ذلك شجر له شوك وعضاة... ومنها ما سمى بما غلظ من الأرض وخشن لمسه وموطئه مثل حجر وحجير، وصخر، وفهر، وجندل... ومنها أن الرجل كان يخرج من منزله وامرأته تمخض فيسمى ابنه بأول ما يلقاه من ذلك، نحو ثعلب وثعلبة وضب وضبة وخرز وضبيعة وكلب وكليب وحمار وقرد... (٤).

السيد يولد فيسميه أبواه، لكن من يسمى العبد؟ لابد أن العبد يسقط عنه اسمه الأول الذى منحه إياه أهله. يسقط اسم العبد مع انخلاعه عن مسقط رأسه، ولابد أنه يحمل بعد ذلك اسماً خاصاً، يضعه النخاس أو السيد الذى اشتراه. وغالباً ينتقى النخاس اسماً محبوباً فى البيئة التى سيباع العبد فيها.

هل يمكن لهذا النخاس الذى جلب سحيما أن يسميه حيّة، هذا الاسم الذى يروع سامعه؟ بلى فالعبيد السود يوقظون فى أذهان غيرهم معانى من هذا الضرب، كوحشى الذى صرع حمزة بن عبد المطلب. وربما يكون الاسم المروع هذا عنصراً من مغريات السلعة، مثل اسم مسعود الذى ينطوى علي معان مغايرة، وهو اسم التصق بكثير من العبيد السود. الحال أن النخاسيْن اللذين سميا وحشيا وسحيما ربما كانا قد توقعا لكليهما نصيباً من اسمهما فيما يقبل من أيام. وحشى حقق هذا التوقع، فيما خيبه سحيم، الذى برغم ادعائه أنه خاض معارك عدة مع بني أسد ضد القبائل الأخرى، فإنه شهر بشيء واحد هو «الفتك»، ولكن بحرائر أسد بن خزيمة.

لكن العرب تميل إلى منح عبيدها أسماء أكثر رقة، فيما تدخر لأبناء الصلب الأسماء المشعة بالقوة والخشونة والوحشية أحياناً، درءاً للحسد ربما، أو ترويعاً للآخرين ربما، ذلك أنهم يسمون أبناءهم لأعدائهم وعبيدهم لأنفسهم(٥). إذا صدقنا ذلك فلماذا يُمنح العبد اسم سيد؟

إن العلاقة واضحة بين الاسم والوسم فى حالة سحيم، فهو أسود «وقيل فى اسمه حية» بتعبير المحقق، لأن من الحيات ما هو أسود سالخ معروف بشدة الإيذاء. وهكذا فإن التسمية تقيم تطابقاً بين العلامة والشيء الذى تشير إليه وهو ما يذكّر بلقب الفرزدق الذى قيل

فى تبريره أن الفرزدق قطع العجين، الواحدة فرزدقة. وقد لقب به لأنه أصيب بجدرى، وبرئ منه، فبقى وجهه جهماً منتفخاً[٦].

مع ذلك، أشعر أن الاسم لافت بغموضه وغرابته. ويزيد من ذلك أنّ كنيته عامة شائعة، بل لا تكاد تدل علي شىء دقيق، وتتناقض مع اسمه تماماً. عموماً، كل امرئ هو عبد الله، وأبو عبد الله. هل كان للشاعر اسمان أو اسم آخر لم تذكره كتب التاريخ؟ نحن لا نعرف. كل ما نعرفه أن أصحاب التراجم خلطوه بآخرين كسحيم بن وثيل الرياحى[٧]، مما يعنى أن سحيماً يقع فى دائرة الغموض، فالشك فى الاسم يضع صاحبه فى سياق الخيالى الذى لم يتعين ويرى، ويتفق على علامات تفرقه عن غيره. وبالفعل فكتب الأسماء التي أطلعت عليها لم تذكره. قد يرى البعض أن الشك فى الاسم راجع إلى عدم أهمية صاحبه، لكن من يحدد الأهمية فى مثل هذا السياق؟ إنها الثقافة. وقد لا ترتفع قامة سحيم إلى قامة سامقة كامرئ القيس. هذا صحيح، لكن صحيح أيضا أن شعره القليل الذى سلم من التدمير، ينبئنا أننا أمام شاعر يعتد به، أهميته تجاوز الآخرين الذين ملأت الثقافة بهم السهل والجبل.

اسم سحيم، إذن، ينبئ عن غرابته ووقوفه على حافة السديمى، ربما لكونه عبداً، فالعبد يكاد يأخذ وضع النغل الذى لا يعرف أبوه. إن كونه عبداً يعنى أنه لا أب له، فأبوه مجهول كاللقيط، ومن شأن

هذا أن يموه على مكانته من الناس.

أضف أنه آت من المجهول فعلاً، من مكان غامض لم يستطع الرواة تحديده بدقة: أهو النوبة أم الحبشة. مع ذلك فسحيم ناء بعبء بنوته لأب مجهول، فلم يأخذ كوريث من وارثه سوي عبوديته. ولعل هذا يفسر احتمال أن يكون اسماه: سحيم أو حية اسمين أو لقبين غلبا عليه فيما بعد، فشهر بهما.

هنا، لابد من السؤال عن علاقة الشاعر باسمه. أكان للاسم أثر فيما سيؤول إليه من مروق، وتحد، وولع بذكر الملذات، هذا لو افترضنا أنه كان يحمله منذ الطفولة. أو منذ مجيئه إلى شبه جزيرة العرب؛ الشاعر - أى شاعر - يقيم علاقة من نوع خاص بأشيائه الحميمة، فقد يكره صورته كالحطيئة، وقد يحبها كعمر بن أبى ربيعة، وقد يحب مهره ويناجيه كعنترة... إلخ. أما الاسم اللصيق بصاحبه، فهو مفردة لا تغيب عن نص الشاعر ولو تقنعت. وفي الشعر العربى كان يغلب اسم أو لقب علي الشاعر فيشهر به ويشحب الاسم الأول ويتراجع. أما في العصر الحديث، فتتغيّر الأسماء لأسباب معقدة، أغلبها إيديولوچي. أكتفي باسم شاعر جهير هو أدونيس، الذى محا اسمه القديم (علي) ومهر قصائده باسم آخر. لكن الاسم القديم ظل واضحاً رغم المحو، فتسلل إلي قصائده، كأنه يذكر بالكائن القديم الذى كانه صاحبه. أو لنكن أكثر دقة فنقول إن أدونيس يرفض اسمه

على مستوى ، ويرغبه علي مستوى ثان.

فى الشعر القديم مثلاً تكشف المرات التئ ذكر فيها امرؤ القيس والمرقش، وعمر بن أبى ربيعة، وأبو نواس أسماءهم عن حب للاسم. وتأتى الأسماء غالباً على ألسنة إناث يحفزن فى الرجل ذكورته، أى أن الاسم موضوع فى سياق واش بالدلال، فذكر الاسم على هذا النحو إطلاق لأقصى إمكانات الوظيفة التعبيرية للغة. أما سحيم فيفر من اسمه، حتى لو كانت الناطقة به امرأة، تكشف مباغتتها به وهو «يزجى القوافيا» عن طريقة أداء أنثوى مراوغة. لنقرأ البيتين التاليين:

أشعار عبد بنى الحسحاس قمن له

يوم الفخار مقام الأصل والورق

(ص ٥٥)

أشارت بمدراها وقالت لتربها

أعبدُ بنى الحسحاس يزجى القوافيا

(ص ٢٥)

واضح أن الشاعر يمحو اسمه، لا لأنه يريد أن يصطنع اسماً بديلاً، بل لأنه يرفضه. رفض الشاعر للاسم رفض لمن أطلقوه، ورفض للهوية الناتجة عنه، أى العبودية.

ثم إن النص يقرن هذه الهوية بما ينفيها، فهوية الشعر تنفى

العبودية، هي البديل للاسم الذى لا ينطبق علي المسمّى، وهي التى تنهض لصاحبها «يوم الفخار!» مقام الأصل والورق.

لكن الشاعر، من ناحية أخرى، يمحو الاسم ليؤكد الحقيقة التي ينوء بوطأتها عليه، أعنى العبودية، مما يعنى أنه يعانى من الشعور بالإقصاء والدونية. لعل هذا يفسر نظرته إلى نفسه، التي لا يرى فيها سوى القبح:

رأيت نساء الحارثيين غدوة
بوجه براه الله غير جميل
فشبهننى كلباً ولست بفوقه
ولا دونه إن كان غير قليل

(ص ٦٩)

رأت قَتَباً رثا وسحق عباءة
وأسود مما يملك الناس عارياً

سحيم، إذن، يمشى بين الناس مثقلاً بعلاماته الدامغة: الاسم والسواد، ويضيف ابن قتيبة إليهما العلاط[٨]. وهو خطوط تجعل سمة فى العنق أو الوجه. ومن وسموه على هذا النحو يسمى المعلاط، وحين كان سحيم يمشى فى الأسواق، ويرتحل فى الصحراء، كان كل من تقع عيناه عليه يتعرف العبد فيه: الاسم المروّع، وسواد الجلد، وخطوط الوجه، والرثاثة، والقتب، وسحق العباءة، فإذا تكلم وشى

ارتضاخه بأصله.

تلك علامات سحيم وهى تستدعى العلامات التى وسمت بها الثقافة المختلفين معها فى الدين، هؤلاء الذين كانوا يسيرون فتدل عليهم أسماؤهم، وسحناتهم، وأزياؤهم.

السواد

فى (مجمع الأمثال) يسرد الميدانى قصة «فاقرة»[٩] زوج مُرّة الأسدى. دهمها الزوج مع عبدها، فشهقت شهقة، وماتت. هذه القصة تلوح لى كأنها ترشح لنواة حكاية كبرى، هى حكاية البيضاء التى تنتصر لمباهج الجسد، فترضى بالتنزل إلى درك اشتهاء العبد وجماعه، والتى ينزل بها العقاب. وهى القصة التي ستتحول إلى معضلة دالة على حيرة معرفية فى حكاية الملكة البيضاء، زوج شهريار التي خانته مع العبد، والتى ستكون الحكاية الإطار لأعظم نص سردى يعرفه العرب، وهو (ألف ليلة وليلة).

ثمة خيط ما يربط سحيم بضجيع فاقرة وضجيع زوج شهريار من بعد، لونه وإثمه، ومصيره.

لكن ثمة خيطا يربط سحيما بوحشى، كلاهما أسود حبشى، وكلاهما رامى قوس، وكلاهما موضوع فى سياق عتمة الداخل ودكنته. سحيم نزا على نسوة أسياده، وبشعره جاوز ما حدث له

معهن: التبدد والهباء، والصمت والتسر، بأن منح الحدث (الأحداث) بهاءً يجاوز اللغة إلى الكتابة، إلى الشعر ديوان العرب. والثانى اشترى حريته بحربته، كمن لسيد قرشى مؤمن هو حمزة بن عبد المطلب، وصرعه. لا تنسى الثقافة من يخرج عليها، من يتقصد جرحها وإيلامها، لذلك إن لم تستطع الإغارة عليه ومحقه، تبحث له عن طرائق أخرى. وحشى أسلم، ودخل فيما دخل فيه الناس. مع ذلك يشاح عنه، ويدخل فى غياهب النسيان ويظل فقط منه ذلك العبد القبيح الأسود المتواطئ مع أنثى موتورة، هى هند بنت عتبة، آكلة الأكباد، على الكمون لحمزة وقتله. أما سحيم فيقتل، لكن القتل لا يمحو أثره، شعره يجعله متأبيا على التدمير، مما يجعله فى مستوى آخر موضوع رغبة من الثقافة، ودليل قدرتها علي الغفران. فها هو العبد الذى يرتضخ ويتأتى، يزاحم العرب الخلّص فى تاريخ الشعر، بل يتخذ سدنة اللغة من شعره شواهد نحوية.

العربى أبيض كما تفهم الثقافة البياض. سكان الجنة أيضا بيض، يشربون من كؤوس بيضاء، فلا سواد ولا شوب(١٠). أما سحيم فأسود. يستطيع البحث الأركيولوچى أن يجد بيتاً هنا أو قصيدة هناك فى تمجيد امرأة سوداء. لكن الأمر لا يجاوز الرغبة فى المختلف الطريف، أى الرغبة فى قينة أو أداة متعة. صحيح أن الثقافة تبنت نموذجين لرجلين حبشيين- برغم أنهما تنسب للرسول

قولاً هو : « لا خير فى الحبش إن جاعوا سرقوا، وإن شبعوا زنوا»(١١) – هما لقمان الحكيم وبلال المؤذن. لكنهما يمثلان إيجاب السواد، فيما يكنى سحيم عن السلب، أولهما ممتلئ حكمة، وثانيهما آمن، فمنح مزية رفع الأذان، وكان صعود صوته ليشق الفضاء صعوداً لنمط يتجاوز ما وصمته به الطبيعة.

سحيم أسود، والحضور يستدعى الغياب، أى أن السواد يستدعى نقيضه. وفى حالتنا سيكون نقيض العبد الأسود هو الحر الأبيض. لكن السواد يستدعى بياضاً من نوع آخر. أى بياض يمكن أن يستدعى سواد شاعر عبد سوّد شعره وجرمه الأوراق، سوى بياض هو فى حقيقته سواد عميق، أعنى بياض البرص. بياض مخادع خلب يموّه على لون الصحة والعافيه، ولذلك يحذر الآخرون من الاقتراب من صاحبه. إنه فى حالة سحيم يجئ من الداخل، فلا يتبدى بقعاً على نحو ما يعهد الناس فى البرص المعروف. لو كان مرضاً خارجياً لهان الأمر، لكنه داخلى بعيد الغور وقرين الموت. وعلي النقيض من المرض الواضح، أنبغى التعامل معه لا بالعزل والإفراد، ولكن بالبتر. ولأن «البياض» قد جاوز الجلد وتغور فى صاحبه، فلا مندوحة عن القتل، ليكون علامة، شاهداً يحذر، ويتوعد، ويكنى عن العنف الذى ينتظر الآخرين. الموت هنا ضرورى لكى يموت المريض وتحيا الجماعة التى خُرق محرمها. أما العبد فهو ذبيح ضحى به دون

قداسة. سواده الواشى بياض المرض يقود إلى بياض آخر، هو بياض الكفن.

السم والترياق

لكن الاسم كما قلت منذ قليل يحيل إلى الوسم، فسحيم يعنى الأسود. الأسود السالخ ضرب من الحيات المعروفة التى تملأ شعر العرب وحكاياتهم. سمى كذلك بسبب لونه، ولقدرته علي الانسلاخ والتجدد. أما الحية فتتبدى حيواناً أرضياً زاحفا، به جرأة وخبث، واقتدار على الأذى. ويبدو أن هذا ما حدا بالكتاب الوحيد المؤلف عن سحيم أن يقول إن سحيماً أو حية اسم أو لقب «نظر فيه إلى أعماله التى تشبه الأفعى لما فيها من جرأة وخبث»[١٢]. ويكفى أن يقرأ المرء أبياتاً مثل الأبيات التالية، ليرى كيف كان العرب ينظرون إلى الحية[١٣]:

لا ينبت العُشب فى وادٍ تكون به
ولا يجاورها وحش ولا شجر
ربداء شابكة الأنياب ذابلة
ينبو من اليبس عن يافوخها الحجر
لو سرحت بالندى ما مسها بللٌ
ولو تكنفها الحاوون ما قدروا

قــد حــاوروها فــمــا قــام الرقــاة لهــا

وخـــاتلوها فـــمـــا نـالوا ولا ظـفــــروا

ولم تأت الحية فى القرآن بلفظها سوى مرة واحدة[١٤]، وأتت بلفظ ثعبان فى آيتين[١٥]، ووضعت فى علاقة مشابهة بالجان فى سورتين[١٦]. وفى الآيات جميعاً جاء ذكرها مقروناً بعصا موسى التى تتحول إلى حية. فهى إذن تأخذ طابع الكائن الحارس للنبى الأعزل فى مواجهة القوة العمياء. وعلى عكس العهد القديم لم يحملها القرآن مسؤولية إغواء حواء علي اقتراف جرم عصيان الله، والأكل من شجرة معرفة الخير والشر. لقد نسب القرآن هذه الوسوسة فى صدريهما إلى الشيطان، مع أن قصة السقوط التوراتية كانت متداولة بين العرب قبل الإسلام. وهى القصة التى تبناها الثعلبى فى (عرائس المجالس):

إبليس أراد أن يدخل الجنة ليوسوس لآدم وحواء، فمنعه الخزنة من ذلك. فأتى الحية. وكانت من أحسن الدواب التى خلقها الله تعالى، لها أربعة قوائم كقوائم البعير. وكانت من خزان الجنة. وكانت لإبليس صديقة فسألها أن تدخله الجنة من فِيها، فأدخلته فى فمها، ومرت به على الخزنة، وهم لا يعلمون فأدخلته

> الجنة. وكان قد دخل مع آدم الجنة لما دخل، ورأى ما فيها من النعيم والكرامة. فقال آدم: طيب لو كان خلداً، فاغتنم إبليس ذلك منه فأتاه من قبل الخلد... ثم إن إبليس أتى آدم وحواء، فقال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى؟ قال نعم. قال: كل من هذه الشجرة، شجرة الحنطة... فأقسم بالله أنه لمن الناصحين... فبادرت حواء إلى أكل الشجرة (هكذا) المنهى عنها. ثم زينت لآدم حتى أكلها. فلما فعلا ذلك ابتلاها الله بأنواع متعددة من العقاب. وابتلى الحية بخمسة أشياء: قطع قوائمها، وأمشاها على بطنها، ومسخ صورتها بعد أن كانت أحسن الدواب، وجعل غذاءها التراب، وجعلها عدوة لبنى آدم وهم أعداؤها حيث يرونها يقتلونها(١٧).

لقد ربط القرآن بين الحية والجان في قصة موسى، وربطت الثقافة بين الحية والشيطان في تفسير قصة الطرد من الفردوس، كما ربطت بين الحية والمرأة في حلف شيطاني، ففى أحد أيام العرب وهو يوم البردان نام الملك حجر المعروف بآكل المرار، فإذا

بثعبان أسود سالخ يظهر علي مرأى من زوج الملك، فيهوى عليه يريد أن يعضه والملك يتحرك فلا ينال منه والزوج ترى وترجو لو عضه. حتى إذا رأى الأسود السالخ عسَّ الملك المملوء لبنا سعى إليه وشربه ثم مجه، فقالت الزوج يستيقظ فيشرب فيموت فأستريح منه. ولما انتبه حُجْر طلب العس، ولم يكد يرفعه إلى شفتيه حتى اضطربت يداه وأريق اللبن، فنظر إليها، يسألها عن الثعبان فقالت ما رأيته فقال كذبت والله[١٨].

ويبدو أن الربط بين المرأة والحية، وبين الشيطان والحية على هذا النحو كاشف عن حيرة معرفية إزاء هذه الكائنات المتأبية على الإخضاع.

إلى ذلك يربط القرآن - كما رأينا فى قصة موسى - بين العصا بدلالتها الواضحة على عضو الذكورة وبين الحية التى يقول ابن سيرين أنها ربما دلت فى الأحلام علي الزناة وطبعهم، بل إن نوعا منها هو القزة شُهرت بالنزو[١٩].

لكن الحية تأخذ صورة مغايرة لهذا الكائن الزاحف ذى الدم البارد المقرون بالشيطان. فقد نُسب إلى المسيح أنه قال فى الإنجيل «كونوا حكماء كالحيات»[٢٠]. وفى الجاهلية عرفت الحية بأنها تطلب الثأر «فربما مات قاتلها، وربما أصابه خبل»[٢١]. ويبدو أن هذا ما نجد صداه فى الفولكلور حيث الحية الأنثى تنتقم من قاتل ذكرها.

ولذلك، على من يقتل ثعباناً ذكراً، أن يكمن لأنثاه، ويباغتها قبل أن تباغته وتنهشه. انتقام الحية من قاتل ذكرها يذكر بأنثى أخرى هى إيزيس فى الأسطورة المصرية التي تقضى عمرها باحثة عن أشلاء زوجها، ثم تجامعه لتلد منه الابن المنتقم لأبيه.

وكما تأخذ الحية شكل الحبل الزاحف اللامع على الأرض، تأخذ أيضا شكل الدائرة، أكمل الأشكال الهندسية. لكنها فى الحالة الأولى تكون منطلقة، أما حين تتدور، فهى غالباً ما تكون جريحة، فتضع الجرح فى فمها فلا تموت. ويبدو أن هذا، فضلاً عن قدرتها على الانسلاخ، ما حدا بالعرب على الاعتقاد بطول عمرها[٢٢].

فى فضاء «الليالى العربية» الحية كائن وفىّ محب للخير. ففى حكاية «حاسب كريم الدين» - التى يسردها عرائس لمجالس أيضا - تظل ملكة الحيات ترعى حاسباً، وتطعمه الفواكه حولين كاملين. وتأخذ عليه عهداً ألا يدخل الحمام قبل مضى عامين حتى لا تموت. وحين يضطر حاسب إلى النكوث بعهده معها، ويسلمها للوزير الشرير، تدله علي طريق النجاة، والتخلص من الوزير، برغم خيانته لعهده معها.

هناك، إذن، صلة بين الحية على هذا النحو وبين سحيم، فهى تنطوى على الأصداد وتلك حال العبد.

العبد قادم من المجهول بقسمات نجهلها. وهو يغايرنا فى اللون

واللهجة، ولذلك ينطوى علي التضاد. من ناحية هو مهدد لنا، بل قد يأخذ صورة الغازى الذى ينبغى إشهار الممانعة فى وجهه، لكنه من ناحية أخرى ينطوى علي الإغراء. إنه يأخذ سمت المتسلل المنسرب إلى حياتنا، كما ينسرب الماء فى التربة. وكونه يغايرنا يؤجج فينا التوق إلى تجريبه، ولمسه، وتذوق مغايرته لنا فى اللون والنبرة والأعضاء، كما يبعث فينا التحفز لمواجهته، وودحره، والنظر إليه بوصفه مختلفاً، موبوءاً، مهدداً للتجانس والصفاء والانغلاق على الذات. على هذا سحيم منبوذ محتقر، لكنه الكائن الذى تؤسطره النصوص، فتخلق له فضاء الآبق، ناهش الجمال الأبيض، ومؤجج رغبة هذا الجمال فى السواد والوسخ.

الشاعر أيضا مرغوب ومرهوب فى آن. نجئ الرغبة فيه من فحولته وقدرته علي افتراع المعانى البكر، فى غوصه علي ما يدهش، ويشغف به، ومن ثم فهو ينطوى على سحر ما، فله سلطة على المتلقى، تجعله يفعل فيه، ويوجهه، ويزين له ما لا ينبغى تزيينه. ومن هنا تأتى الرهبة منه. اقتداره على القلوب والأسماع يجعله حاملاً للسم والترياق، فالوجود الصامت الأخرس ينطق فى شعره:

تزل القوافى عن لسانى كأنها
حُمات الأفاعى ريقهن قضاء[٢٣]

لنلاحظ أن الريق الذى يرتبط فى الشعر بلعاب الحسناء المانح

للنشوة والمتعة، يأخذ هنا صورة مروعة هى صورة القضاء أو الموت. وهو معنى يعلن على لسان آخرٍ بالزهو نفسه حيث :

الشـــاعـــر المنطيق أســـود ســـالخٌ

والشـــعـــر منه لعـــابه ومـــجـــاجـــه[٢٤]

هذااللعاب القاتل السام يمكن أن يحور سلاماً، وذلك يحدث حين يرقى الراقون الشاعر «الأسود السالخ»:

ومـــــازالت رُقـــــاك تسل ضـــــغنى

وتُخـــــرج من مكامنهـــــا ضـــــبـــــابى

ويرقـــــينى لك الراقـــــون حـــــتى

أجـــابت حـــيـــة تحت التـــراب[٢٥]

بل إن القوافى تأخذ لدى شاعر آخر هيئة الرقى التى تنزع حمات السخائم:

خـــذها مـــثـــقـــفـــة القـــوافى ربُّهـــا

لســـوابغ النعـــمـــاء غـــيـــر كنود[٢٦]

كـــالدر كـــالمـــرجـــان ألف نظمـــه

بالشـــــزر فى عنق الفـــتـــاة الرود

كـــــرقى الأســـــاور والأراقم طالمـــــا

نزعت حـــمـــات ســـخـــائم وحـــقـــود

إن الشعر حية، لعابها الموت. أما الحية فهى «منقوطة تحكى

بطون صحائف»[٢٧] كما يقول أبو هلال العسكرى، و«فى الصحائف حيات مناكير»[٢٨] على حد تعبير الأقيبل، ولذلك «يُسمى القلم أسود تشبيها بالحية فى لينه واستوائه»[٢٩].

هذه الحية المنطوية على السم والترياق، المرغوبة المرهوبة فى آن، هى ما تحاول الإيديولوچيا أن ترقى لها الرقى لتتقى حتمها، أو تعد لها المصارع.

الشاعر والراعى

يقدم نص الثقافة الشاعر العبد، وكل شىء يدفع به نحو مصيره: لعنة العبودية والسواد، لعنة الشعر، ولعنة الغلمة التى لا ترتوى. وهو مصير أنبأ عنه عثمان بن عفان الذى أبى أن يشتريه قائلاً: «لا حاجة لنا فيه، لأنه إن شبع شبب بنساء قومه، وإن جاع هجاهم» (ص ٥٥). وقد تحققت نبوءته سريعاً، فسرعان ما انتشرت أشعاره، خالقة فضاء يملأه كائن مغتلم، غلمته لا ترتوى. وهي إلى ذلك غلمة شاعر عبد، اختلطت بضرب من الولع بالشر الهاذى. ولذلك يذكر الرواة أن عمر بن الخطاب حين سمعه ينشد :

فلقد تحدر من جبين فتاتكم

عرق لها فوق الفراش وطيب

(ص ٥)

قال له: ويلك إنك مقتول[٣٠].

وقيل إنه أنشد عمر يائيته «الديباج الخسروانى» فقال له لو قلت شعرك مثل كفى الشيب والإسلام للمرء ناهياً» لأعطيتك عليه. وقيل إنه قال لو قدمت الإسلام على الشيب لأجزتك. قال «ماسعرت» يريد «ماشعرت» (ص ٥).

العبارة الأخيرة التي رد بها الشاعر على الخليفة، والتى يحرص الراوى على كتابتها كما نطقها العبد الذى يرتضخ، تكشف عن معنى للشعر قد لا يتمكن الشاعر من شرحه بوضوح، لكنه يحسه بقوة: أتعنى عبارة «ماشعرت» أنه لم يكن إبان النظم فى حال تمكنه من التوقف والتحديق فى عينى الإيديولوچيا المراقبة، أم تعنى أنه لم يشعر بضرورة تقديم الإسلام على الشيب؟

الإسلام مفهوم قد يكون حتى نطق الشاعر لهذه العبارة لم يتعمق بعد فى نفسه، بحيث يصبح موجهاً للخطاب. أما الشيب فهو معطى من معطيات الجسد، أو هو مظهر فاعلية الزمن على هذا الجسد. ولأن الشاعر العبد يعيش فى قبيلة سارعت بالارتداد عن الدين الجديد، وينظم لا طلبا للعطاء ولا كدحا خلف تزيين الإيديولوچيا فإنه مشدود إلى المعانى التى تتصل بوجوده هو، كأن القصيدة امتداد جسده الذى يتهدده كل من حوله: العبودية والزمن. ولذلك ما إن انتهى من هذا البيت حتى هيمنت صاحبته علي فضاء القصيدة، حتى

يصل إلى هذه الأبيات:

وبتنا وسادانا إلى عَلْجانة
وحِقْف تهاداه الرياحُ تهاديا

توسدنى كفا وتثنى بمعصم
علىّ وتحوى رجلها من ورائيا

وهبت لنا ريح الشمال بقِرّة
ولا ثوب إلا بُردها وردائيا

فما زال بردى طيبا من ثيابها
إلى الحول حتى أنهج البرد حاليا

سقتنى على لوح من الماء شربة
سقاها با الله الذهاب الغواديا

وأشهد عند الله أن قد رأيتها
وعشرين منها إصبعا من ورائيا

أقبّلها للجانبين وأتقى
بها الريح والشَقّان من عن شماليا

... إلخ (ص ١٩ وما بعدها).

وكما ذكرنا فإن الرواة يذكرون أن عمر حين سمع القصيدة هتف به ويلك إنك مقتول. ولا شك أن فى اليائية ما يسوغ قتله من وجهة نظر الدين. يكفى أن الشاعر يشهد على نفسه فيها بـ «الزنا»: «وأشهد عند الله أن قد رأيتها / وعشرين منها إصبعًا من ورائيا».

وهو البيت الذى فُسر هكذا «علاها والتحفت عليه، فعقدت يديها ورجليها، فصارت أصابعها العشرون من ورائه» (ص ٢١). إن قول عثمان الكاشف عن حصافة شيخ بدوى ونبوءة عمر، كلاهما يتجاوب مع الأثر المرفوع إلى النبى الذى تمثل بشىء من شعر الشاعر: يروى أنه تمثل «كفى بالشيب والإسلام للمرء ناهيا» فقال أبو بكر «إنما هو كفى الشيب والإسلام»، فأعادها النبى، فقال أبو بكر: أشهد أنك لرسول الله (وما علمناه الشعر وما ينبغى له) (ص ٥).

فى هذا الخبر المروى عن النبى يحاول خطاب الثقافة أن يؤكد إحدى مقولات الدين: سمو النبوة عن الشعر. وهى مقولة سجالية قيلت فى الرد علي اتهام القرشيين للنبى بالشعر. هذا واضح لا لبس فيه. لكن خلفه دلالات أخرى، هناك فضلاً عن التراتبية التى جدت على المجتمع والثقافة بفعل الإسلام، وهى تراتبية تجعل الشاعر، الذى كان صاحب الكلام الأول قبل الإسلام، صاحب الكلام التالى للقرآن والحديث وما ينتج عنهما من معارف مباشرة، هناك تلك العلاقة القائمة على الارتياب بين الإيديولوچيا والشعر. فهى فيما ترغب فيه تريد أن تدمجه فى سياقها باحتيازه وجعله إحدى أدواتها. قراءة النبى للبيت علي النحو السالف تدمر جسده، ولذلك اختلت موسيقاه، وهى كقراءة عمر تقدم ما هو أخلاقى (الإسلام) على ما هو جسدى متصل بالشاعر الذى بذل شعره وحياته لحقائق الجسد، وأحلامه.

سحيم والأنوثة

لقد أرادت الإيديولوچيا تأميم صوت الشاعر، أرادت له أن يكف عن رمية النرد التى تصله بديونيزوس لكى يتوحد مع نموذجها حسان بن ثابت الذى دخل شعره فى الخير فلان، لكنه رفض هذا التوحيد واختار أن ينتسب إلى أب آخر هو نقيض حسان تماما، وهو امرؤ القيس. لنتذكر أن سحيما لا ينتمى إلى سلالة امرئ القيس على مستوى الشعر فحسب، بل كان امرؤ القيس أيضا سلفه فى اللعنة. فكما ارتكب سحيم تابو الزنا مع زوج سيده، اتهم حجر ابنه امرأ القيس بأنه نزا علي امرأته، أى ارتكب أو همّ بارتكاب سفاح المحارم. وبيتا امرئ القيس[٣١]:

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع
فألهيتها عن ذى تمائم محول
إذا ما بكى من خلفها انصرفت له
بشق وتحتى شقها لم يحول

وهما بيتان يكتبان ببراعة امرأةً ممزقة بين أمومتها وتحقّق شهوتها، مما جعل كثيراً من الناشرين المحدثين يتركون فراغاً فى موضع البيت الثانى. أقول إن هذين البيتين يذكران بالبيتين التاليين لسحيم :

فـــإن تضـــحكى منى فـــيـــا رب ليلة

تركـتك فـيـهـا كـالقـبـاء المـفـرجـا

أخـــذت برجليـــهـــا وطامنت رأســـهـــا

وسـبـسـبت فـيـهـا اليـزأنىّ المـحـدرجا

(ص ٥٩)

الفارق بينهما أن بيتى سحيم ينطويان علي قدر من الوحشية، هى قرين الغل الذى تؤججه عبوديته. فيما يأخذنا البيت الثانى لامرئ القيس إلى فضاء آخر من صراع العاطفة والعاطفة المتولدة عنها، والأبيات الأربعة تضع الرجل والمرأة فى سياق عناصر الطبيعة الأولية.

ولا شك أن امرأ القيس قد صاغ فى شعره نمطاً أنثوياً سرعان ما صب فى نصوص كثير من الشعراء. وفى النصوص القليلة التي نجت من شعر سحيم يبرز هذا النمط الأنثوى بجلاء. فأنثى امرئ القيس بيضاء، وجهها يضئ الظلام لضجيعها كأنه مصباح أو جمر، هضيمة الكشح، ريانة، يتضوع المسك منها، شعرها كقنو النخل، تشبه بيضة الظليم... وفى يائية سحيم التي اقتبسنا بعض أبياتها منذ قليل، تبدو المرأة فاحمة الشعر، جيدها كجيد الريم، ووجهها مضئ كأن الثريا علقت فوق نحرها، أو أن جمرها أذكته الريح.. إلخ. وفى نصوص أخرى يتحدد لونها بالبياض، وتقترن بالصفاء الذى يسم بيضة الظليم.

وقد تعلم سحيم من امرئ القيس وصف الأعضاء وصفاً متأنياً، ومن خلال توقفه أمام عضو واحد هو الفرج، يمكن أن نفهم خوف الثقافة من أشعاره، ورغبتها فيها في آن[٣٢].

- من كل بيضاء لها كعثبٌ
مثل سنام البكرة المائر

(ص٣٤)

- أبصرتها تمثيل كالوسنان
من الظباء الخرّد الحسان
تمشي بمثل القدح الجيشاني

(ص ٥٨)

وواضح هنا أن الشاعر قد «أوغل في النظر» وأوغل في التعرف، مانحا الفرج صدارة المشهد. في البيت الأول يقيم علاقة بين المرأة والناقة، بين الفرج والسنام المائر للفتية من الإبل. وفي المقتبس الثاني يربط بين الوسن الناعم ومشية العذراء التي تمشي بما يشبه الكعب المكفوء أو «قدح الحُبشان» كما في إحدى القراءات (ص٥٨). ولذلك، ليس غريباً أن يقرن الشاعر نفسه بالأنوثة، خالقاً نصاً له طابع حلمي، نص يبحث عن السرّي، المغيب، الذي لا يمكن الدفاع عنه، بل يمكن فقط كتابته:

كـــأن الصـــبـــيـــريْات يوم لقـــيننا

ظبـــاء حنَت أعناقـــهـــا فى المكانس

وهن بنات القـــوم إن يشـــعـــروا بنا

تكن فى بنات القـــوم إحـــدى الدهارس

فكم قـــد شـــقـــقنا من رداءٍ مُنيًّـــر

ومن برقع عن طفلة غـــيـــر عـــانس

إذا شق برد شق بالبـــــرد برقع

دواليك حـــتى كلنا غـــيـــر لابس

(ص ١٥/١٦)

لنتذكر أننا هنا نتعامل مع نصوص مراوغة، ومع صورة سحيم كما تتبدى فيها، غير مشغولين بالحقيقة التاريخية (المزعومة). قد يكون المشهد الذى تقدمه الأبيات غير واقعى وقد يكون بقايا حفلات ماجنة منسربة من الماضى. يهمنا هنا فقط أن الشاعر يموضع نفسه مع الإناث، وأنهن يمارسن معه ما لا يستطعنه مع غيره. إنّ السيد أعلى وهن «تحته»، أما العبد فمثيلهن فى الرتبة والمنزلة، ومن ثم يستطعن أن يتحررن من أردية الوقار معه. أن يطلقن العنان لرغبتهن المكبوتة، كأنهن مع أنفسهن دون عين تراقب وترصد. العبد الشاعر يمكنه أن ينفلت من وطأة التقاليد، ويفهم المعابثة بشق الثياب و «شدة المعالجة»، ويمكنه تحويل هذا الانفلات إلى شعر،

يمنح المشهد بهاءاً، ويحرره من سطوة الهباء والتبدد، كأنهن هكذا يندمجن مع العناصر الأولى ويجاوزن مرتبتهن إلى مرتبة فيها يتحولن إلى رموز.

إن نص الشاعر هنا ضدٌ لنص الثقافة. صحيح أن كليهما يضعه في قران واحد مع الأنوثة. لكن فيما يومئ نص الثقافة إلى تنزله وتنزلهن، إلى الأفعى الرقطاء التى ترغب الأنثى وتغويها، يمجد النص الشعرى والشخصى والجسدى، ويدرج الشاعر مع المرأة التى يتحصن بها والسيل الذى يُجب المحل. الثقافة تقول إنه أسود، وهن تسودّ وجوه آباءهن حين يبشرون بهن. أما الشعر فيتعهد نار الرغبة، ويؤججها، فى نمط من عبادة اللذة التى تقترن فى نص الشاعر بالألم.

هل قتل سحيم بسبب ارتكابه المحرم، أم لأنه كتب هذا التابو، وصقله، وزينه، ودعا إلى إحلاله محل نقيضه؟

أغلب الظن أنه قتل ولم يطبق عليه حد «الزنا»، الذى لا يوجد شهوده الأربعة. وشهادته فى شعره على نفسه لا تصلح أن تجعل منه «ماعزاً» آخر، فهى تحوطها الريب من كل صوب، لسبب بسيط هو أن الشعراء «يقولون ما لا يفعلون» هائمين فى كل واد، خالقين لنصوص لا يمكن القطع بدقة إشاراتها إلى المرجع.

نص الثقافة يحول الشاعر من سارد إلى مسرود عنه. على

الأحرى يتداخل النصان يصب كلاهما في الآخر، فيقترنان، ليخلقا فضاء واحداً. هذا معناه أن نص الثقافة السارد وهو يحاول حصار الشعر، والتمويه على أنا المتكلم، يخون مقصده، فينكشف الولع بالمسرود والرغبة فيه. ولذلك يصبح سحيم شاعراً، وللشاعر لحظة زمنية يولد فيها هي لحظة البدء بالشعر، حين ينطق بأول بيت. طقس البيت الأول هذا شبيه بلحظة مولد البطل، أو ابتداء أمر الصوفي:

إن أول ما تكلم به عبد بني الحسحاس من الشعر، أنهم أرسلوه رائداً فجاء وهو يقول:

أنعت غيثا حسنا نباته

كالحبشي حوله بناته

فقالوا شاعر والله. ثم انطلق بالشعر بعد ذلك. (ص ٦٨)

ما يثير في هذا البيت أن سحيما وهو ينطق أول بيت له لم ينس مسقط رأسه الحاضر في التشبيه «كالحبشي حوله بناته»، ليربط بين الغيث حسن النبات والحبشة التي تقترن بالبنات، اللائي يتبدين مائيات دوما:

- وإني لأسقى من مياه كثيرة

وإن قال أهل الماء إني مصرّد

فما بال ماء لست ذائق طعمه

على لذة إلا ونفسي ترعد

(ص ٥٦)

– ولم أر مـثلى مـسـتـغـيـثـا بشـربة

ولا مـثل سـاقـينا المـصـرد سـاقـيـا

(ص ٢٤)

ألِكْنى إليـهـا عـمّـرك الله يافـتى

بـآية مـاجـاءت إلينا تـهـاديا

تـهـادىَ سـيلٍ فى أباطح سـهـلة

إذا مـا عـلا صـمْـداً تفـرع وادياً

(ص ١٩)

ما الذى تعنيه مائية النساء فى صحراء قاسية كشبه الجزيرة. إنهـا تعنى ثقل وطأة الجدب، وتوق الشاعر إلى الطراوة والصفاء وعناصر الخلق الأولى. بهذا تأخذ المرأة وضع المنقذ، سواء لدى سحيم أو امرئ القيس. ولعل هذا ما يفسر كثرة أسماء النسوة فى شعر هذين الشاعرين. فلدى امرئ القيس أم الحويرث، والرباب، وفاطمة، ولدى سحيم غالية، وسمية، وعميرة... إلخ.

بيد أن هذه الكثرة من الأسماء تشير لا إلى محبوبة واحدة فقط كبثينة أو لبنى أو ليلى، بل إلى الدلالة على الأنوثة جميعا. كما أنها تؤكد ما يصاحب الشاعر من نفحة تقربه من الخيال.

الشاعر فى أخدود النار

الخيال هنا ليس نقيض الحقيقة، بل توكيد على تحول الشاعر إلى معنى، قد يُرفض فى مستوى لكن يُهفى إليه فى مستوى ثان. فالثقافة التى وصم نصها سحيماً بالفحش والتبذل والمخاتلة ترغب هذا الشاعر، فتمنحه بُعداً رمزياً يجاوز التاريخ. لنتأمل كيف يصوغ نص الثقافة حادثة قتله:

ابن حجر فى الإصابة:

أن امرأة من بنى الحسحاس أسرها بعض اليهود فاستخلصها لنفسه، وجعلها فى حصن له. فبلغ ذلك سحيماً فأخذته الغيرة، فمازال يتحيل حتى تسور علي اليهودى حصنه فقتله، وخلص المرأة فأوصلها إلى قومها فلقيته يوما فقالت له: يا سحيم، والله لوددت أنى قدرت على مكافأتك على تخليصى من اليهودى. فقال لها: والله إنك لقادرة على ذلك. وعرض لها بنفسها، فاستحيت وذهبت. ثم لقيته مرة أخرى وعرض لها بذلك فأطاعته. وهويها وطفق يتغزل فيها، وكان اسمها سمية، ففطنوا له فقتلوه خشية العار. (ص٦)

الخالديان :

أنه لما أطال التشبيب بنساء قومه بمثل قوله «وهن

بنات القوم إن يشعروا بنا» تآمر قومه فى قتله، واجتمعوا لذلك فى شرب لهم، وأحضروه معهم. وكان شجاعاً رامياً، وله قوس لا يفارقها ولا يقدر أن يوترها غيره. فلما أخذ فيهم الشراب قال له بعضهم: يا سحيم. أراك تقطع وتر قوسك هذه إن شددت به كتافا، قال: نعم. قالوا له حتى ننظر، فأمكنهم من نفسه حتى أوثقوه بالوتر. قالوا: اقطع، فانتحى فيه فلم يقطعه. فحين رأوا ذلك وثبوا إليه بالخشب فضربوه حتى كادوا يقتلونه. ثم تعاذلوا فى أمره وتركوه رحمة له فمرت به امرأة من نسائهم وهو مكتوف فنظر إليها وهم يسمعون:

فإن تضحكى منى فيارب ليلة

تركتك فيها كالقباء المفرج. (ص٦)

نفطويه عن منصور الحرمازى:

لما عزموا على قتل سحيم، انطلقوا به إلى الموضع الذى أرادوا قتله فيه فضحكت منه امرأة كان بينها وبينه هوى شماتة فقال لها:

فإن تضحكى منى فيارب ليلة... إلخ

ولما أرادوا قتله أوثقوه كتافاً وقربوه من نار كانوا

يصطلون عندها، وجعلوا يحمون عيدان العرفج الرطب
ويضربون إسته بها ويرتجزون عليه ويقولون.

أوجع عجان العبد أو ينسى الغزل
بالعرفج الرطب إنْ الصوت انخزل

قال: ومرت به التي اتهموه بها، وهو مقيد، فأهوى
لها بيده فأكثروا ضربه، فقال:

إن تقتلوني فقد أسخنت أعينكم
وقد أتيت حراما ما تظنونا
وقد ضممت إلى الأحشاء جارية
عذب مقبّلها مما تصونونا

فشدوا وثاقه. فلما قدم ليقتل قال:

شدوا وثاق العبد لا يفلتكم
إن الحياة من الممات قريب
فلقد تحدر من جبين فتاتكم
عرق لها فوق الفراش وطيب

(ص٥٨ / ٥٩)

رواية الزبير بن بكار:

فلما سمعوا شعره جمعوا له حطبا كثيرا، ثم
جعلوه حظيرة ضخمة، ثم أوثقوا العبد برجله ويده، ثم

أدخلوه الحظيرة وأرسلوا النار فى الحطب. قال فسُمع

وإنه ليتقفْع يقول:

لئن ورّثوها مُشعلين لربما
جعلتُ لهم فوق العرانين ميسما

(ص٦٥)

فى نص (الإصابة)، يتجلى على نحو لامراء فيه تسليم النص بجرم الشاعر الذى يتحدد فى الهوى والتغزل فيمن يهوى بفحش وتبذل. لكنه فى الوقت نفسه يحاول أن يستل قدراً من ثقل الجرم، بموضعة صاحبه فى سياق تطلبه الثقافة وترضى عنه. فهو يقدمه بطلاً منقذاً، لكنه فى لحظة ما ينحرف. لدينا هنا بطلان، الأول فارس مندمج فى الجماعة، حامل لقيمها فهو كالعربى القح تأخذه الغيرة على النساء والثانى ذئب. الأول مسلم والثانى يهودى. والثقافة تنظر لليهودى بوصفه آخر. هو ليس فاقداً للإيمان فحسب بل منحرف بكلام الله، منكر لنبوة الإسماعيلى الذى بشرت به التوراة. ولأنه مجرد من الإيمان والصدق، لابد له أن يسلك سلوك ذئب يخطف ثم يتحصن بحصنه المنيع. لكن الفارس المؤمن لا تنقصه الحيلة. بل ظل يتحيل حتى تسور عليه حصنه وقتله. هل كان بنو الحسحاس يقيمون على مقربة من يهود؟ وهل فعلاً قامت حرب بينهما بعد الإسلام، وهل ثمة ما يسوغ قيامها. لا تشغل حكاية (الإصابة)

نفسها بهذه التفاصيل، بل تقدم ممثل الجماعة والآخر لتكشف عن رؤيتها لنفسها وللآخر في آن.

ثم إن النص ينتقل بعد ذلك لمرحلة أخرى ينقلب فيها الفارس إلى نقيضه، الأحرى أنه ينطوي على ضعف ما، على ضرب من الهشاشة الأخلاقية يتمثل في الولع بالنساء. وهو ضعف يتجلى حين يلقى المرأة التي أنقذها. لنلاحظ أن الحكاية قريبة من حكاية العاشق المغامر الذي تخطف حبيبته فينقذها. وبالطبع يتزوجها في النهاية. ويبدو أن ذلك ما تقود إليه الأحداث على نحو مراوغ. فالسيدة التي خطفت ثم أنقذت تشعر بـ «الدين»، ومن ثم تود أن تكافئ البطل المنقذ. هنا يظهر ضعف البطل الذي يريد مكافأته من «شرفها». لكن السيدة «تستحي» وتذهب. صحيح أن اليهودي أسرها واستخلصها لنفسه، مما يشي بأنه نالها إلا أنها كانت مجبرة. والحكاية تغلق الباب في وجهنا بخصوص السيدة، فهي محض مسوغ لحكاية سحيم. نحن لا نلج عالمها، لا نعرف شيئاً عن مشاعرها تجاه سحيم. هي فقط مسرود عنها ومخطوفة ومولج فيها - لا لها - فقط. على أي حال يبدو أنها قررت في المرة الثانية أن تتخلص من دينها فتطيع العبد المنقذ دون أن تفطن إلى أنه شاعر. المشكل أن هذا العبد الأحمق لم يكن فقط طالب لذة بل هو قابل للتورط في الهوى. فما أن نالها حتى هويها، وطفق يتغزل فيها دون أن ينتبه أنه هكذا

يشى بنفسه وأن الشعر نمام. الشعر نميمة عن قائله وعن الآخرين، لذلك تقول الحكاية إنهم فطنوا له. من هم هؤلاء الذين فطنوا له ولماذا غضبوا لغزله ولم يحركوا ساكناً فى سبيل إنقاذها؟! النص أيضاً لا ينتبه. كما لا ينتبه إلى أن سحيماً الضعيف تجاه المرأة هكذا ينفلت من قبضته ليحوز إعجاب قارئ الحكاية، فقد انتقل من موقف الرجل الضعيف تجاه لذاذة الجسد إلى العشق. الاتصال الجسدى إذن ليس محض نزو وفحش، بل يمكن أن يقود صاحبه إلى الحب، ليأخذه الحب إلى البوح فينم البوح عنه.

أما فى رواية الخالديين فنجد البنية نفسها: القوى الشجاع بقوسه التى لا يفارقها فى مقابل العاجزين عن مواجهته. لكن هذا القوى الشجاع ليس بطلاً خيراً، إنما هو فاضح الحرائر اللائى يتغزل فيهن. فيما يأخذ الآخرون، ممثلو الجماعة وضع اليد الباطشة. لكن المشكل أن النص فيما يرفع شعار قتله لإدانته يقول عكس ذلك. لأن ممثلى الجماعة أجبن من مواجهته كما يواجه الفارس الفارس. بل هم مثل يهودى رواية الإصابة المتحصن بحصنه المنيع، يتحصنون بالحيلة التي تقوم على نصب مصيدة لرامى القوس الذى لا يمكن مواجهته، لذلك توسلوا بالخمر واللعب وإيقاظ التحدى فيه: «أراك تقطع وتر قوسك هذه إن شددت به كتافاً»، بهذا يستطيعون التحيل عليه واستدراجه إلى المصيدة. وطبعاً يفشل فى قطع الوتر،

ويقع ويعجز عن الدفاع عن نفسه. لقد تحولت الأداة التي يذب بها عن نفسه إلى أداة تجرده من قوته.

لكن الروايتين الأخريين تدوران حول دلالة واحدة لا تناقض دلالة الروايتين الأولى والثانية، وإنما تختلف عنهما. فى الروايات الأربع ثمة الحكم الذى صدر، والنية التى بيتت لقتل الشاعر الغزل. وثمة الدافع وراء هذا كله، أعنى لا جرم النزو علي النسوة، بل جرم الشعر النمام الفضاح الذى تسير به الركبان. أما الشاعر الذى يتبدى فى الروايتين شجاعاً رامياً، فهو هنا مجرد من قوته البدنية لأنه موثوق كتافاً. إنه مثل شمشون الذى فقد قوته بتجريده من مصدرها. ومن ثم بدئ بتعذيبه لكى ينسى الغزل. ولأنه كان يمعن فى التحدى بإنشاده وإصراره على جرمه، وضع فى النار. المشهد يذكر بإبراهيم الخليل المسلم الحنيفى الذى وضع فى النار فكانت برداً وسلاماً. أما الشاعر هنا فهو سلب النبى لذلك احترق. الغريب أنه وهو يتقفع سمعوه ينشد. أى أن تجريده من قوته البدنية لم يجرده من شجاعته. فيأخذ صورة المؤمن الذى يطرح فى أخدود النار. كأن الإيغال فى التحدى يكشف عن ولع الشاعر بإيلام الجماعة التى خرق محرمها. وفيما يأخذ المدان هيئة المؤمن الذى يقدم للقتل، تبدو الجماعة ممثلة فى منفذى حكم الإعدام، كأنهم وثنيون يرفعون تقدمه لإله مولع بالدم.

لكن علينا أن نلاحظ انقلاب الأدوار فى الروايات الأربع. فى رواية

(الإصابة)، البطل الضد أى اليهودى هو ممثل القوى البدائية المتوحشة، فيما يأخذ سحيم هيئة القوى التي تبصر بالإيمان والحيلة (العقل). أما فى رواية (الخالديين) فالأمر معكوس. سحيم هو القوة الباطشة المقرونة بما يقتلع ويدمر، فيما يكون قتلته مروضيه بالحيلة والخداع. وهو الأمر نفسه فى الروايتين الثالثة والرابعة.

والروايات الأربع تنطوى ككل ما روى عنه على الرفض ونقيضه، على الإدانة والرغبة فى المدان، وهو ما يتجاوب مع إدراج الساردين له فى المقدس حين يتمثل الرسول بشعره. وحين تمنحه الثقافة ما لا يمنح إلا للأبطال والشعراء والعشاق. أعنى حين خلقت طقس أول نطق له بالشعر. بهذا غرسته الثقافة فى اللعنة، لعنة الشاعر العبد الأعجمى الذى يرتضخ، مع ذلك ينظم بلغتها المقدسة المتأبية علي الأعاجم .

حافة الشعر المدببة

من هناك إذن، من أفريقيا، حيث انتزع الطفل الذى سيقدر له أن يحمل اسم سحيم إلى ديار الأسديين فى شبه جزيرة العرب، كان لابد من الموت على هذا النحو المثير المرغوب فيه. كان لابد للثقافة العربية من عبدها الآبق هذا، ولو لم يوجد لخلقته خلقاً، تماما مثل

عشاقها العذريين، ومخنثيها، وقتلتها، وهؤلاء الغامضين فيها، الذى يؤلبون الناس، وينحرفون بالعقائد والكلمات، ويثيرون الفتن. ذلك أن نصف الجرم لا يكفى، إنه ينتج رجالاً أنصافاً، أنصاف عشاق أو أنصاف ملتاثين. إنما هى فى حاجة إلى علامة مكتملة، إلى من ينهض بعبء يجاوز الطموح الصغير إلى طموح المثال الذى يبتدئ الأمر، يدشنه، ويوغل فيه. لذلك يتبدى سحيم مندفعاً إلى غايته، حاثاً الخطى بعناد نحوها، كأنه هو أيضا يرغب مصيره، ويحمل بين جنباته الوقود اللازم للوصول إليه.

لو كان قد ألقى به فى قبيلة أخرى غير قبيلته فلربما أمكن له أن يفلت من مصيره، فلو كانت قبيلة أخرى أو مدينة تختلف عن قبيلته أو مدينته، لحوصر فيه «الشر» وارتعشت ذؤابته وانطفأت، لكنه بيع لهذا البطن الصغير من قبيلة أخص ما عرفت به فى تاريخ القبائل هو القتل، والردة والرعونة. فقد قتل الأسديون فارس تميم عتيبة بن الحارث، وصخراً أخا الخنساء، وربيعة أبا لبيد، وحجرا أبا امرئ القيس. كما ظهر فيها مدع للنبوة هو طليحة بن خويلد الذى هاجم المدينة فى خلافة أبى بكر. لذلك لم تشفع شجاعة رجالها فى الإسلام الفاتح فى التقليل من أثر فعلتهم. من هنا لن يكون غريبا أن يسلقهم الجاحظ بلسانه، فيتهمهم بأكل لحوم الكلاب بل لحوم البشر أيضا. ومن قبل هجاهم امرؤ القيس ووصمهم بأنهم عبيد العصا[٣٣].

لقد لخص سحيم نفسه قائلاً «أسود مما يملك الناس» وهذا هو العبد فى شبه جزيرة العرب. إنه شىء مملوك. فكما يملك العربى سيفه أو فرسه يملك قينته وعبده، الذى لا يعدو أن يكون بضاعة استبضعها من آخر أو حازها بسيفه. ولذلك لا تجوز ولاية العبد ولا يرث. فقط يمكن أن يعتق أو يورث أو يهدى، أو يباع.

لكن العبد أيضا من لا ماضى له. السيد يرث عن أبيه ماله ووجاهته واسمه فى مقابل أن يدرج نفسه فى ماضى الأب وشمائله، وقيمه، باختصار أن يتبنى علاماته وهويته، فهو يرث ثقل الاسم والعلامات، فإذا حاد عنهما أو نفضهما عن نفسه، حرم من الإرث: طُرد أو نفى، أو أفرد إفراد البعير الأجرب. أما سحيم فهو كما قلنا منذ قليل آت من المجهول، بلا اسم يثقله، بلا عبء عليه أن يواصل الحياة تحت وطأته. ولذلك فهو لا يملك سوى لحظته الحاضرة. الماضى مغلق، صفحة بيضاء لا تصلح للكتابة، فهى فراغ كالعدم، فيما المستقبل صفحة أخرى تغرى بملئها وكتابتها. لذلك لم يكن سحيم مضطراً، كامرئ القيس، أن يعانى وطأة ميراثه من أبيه «حجر» الذى ضيعه فى صغره، وحمله عبء الثأر له حين كبر. سحيم مشغول بخلق نفسه بدءاً كما يهوى هو لا كما حدد له الأب مانح الاسم والماضى. لقد أُغرى بالعطاء ليكتب شعراً يرضاه الراعى. وهدد بالبيع، وسجن ليكف نفسه عن الغزل، لكنه كان غير قادر على

رؤية شيء سوى مصيره الذى عليه أن يكتبه فى الصفحة البيضاء التى تقبع أمامه تحرضه على ملئها.

ومنذ أرسلوه رائداً لهم، فعاد شاعراً يخبرهم عن نبات حسن كالحبشى الذى تحوطه بناته، حتى موته المشهود، يأخذ سحيم هيئة الشاعر المأخوذ بعالمه، الذى لا يشعر بشيء وهو ينظم إلا ما ترغبه القصيدة. إنه آت من عالمه ذاهب إليه.

حين تصفو اللغة لشاعر، وخصوصاً حين يكون من غير أبنائها، فإن معنى ذلك أنه هو أيضا يصفو لها، ويخضع لسطوتها وتقاليدها. وفى حالة سحيم لسنا مع رجل مزدوج اللسان. إنما مع لسان يحمل «أثراً» من لسان آخر. لذلك رغم اقتدار سحيم على العربية فإنه يعانى من الارتضاخ. الارتضاخ أثر لغته الأولى المكتوبة نصوصها على جسمه وفى أعضائه. سحيم يترجم من لغته الأولى، يكتب النص فيه قبل أن يتحول إلى كلمات وأصوات معانٍ. لعل هذا يفسر ولعه بوصف الأعضاء والإيغال فى النظر، فلدى قومه من نصارى الحبشة تقليد كرنفالى هو وصف القديس عضواً عضواً، من شعر رأسه حتى أصابع قدميه. الارتضاخ يعنى أيضا عجزه عن النسيان. لغته الأولى ظلت فاعلة حتى فى جهاز نطقه، فمنعته أن يصفو للغة الثانية بكليته.

لكن سحيماً من جهة ثانية يصفو للعربية، لغته الثانية التى خان من أجلها لغته الأم. فهو يصف كما يصف الشعراء، ويفخر بقبيلته

التي حللت فخره وحرمت غزله، أى تمجيده لنسائها. ويأخذ حيناً موقف الحكيم الذى عركته التجربة، فاختزلها فى حكم تبز حكم الفحول، متوهماً لنفسه قدر الفارس الجاهلى الذى يلقى حتفه علي يد شبيهه:

سيلقاك قِرْنٌ لا تريد قتاله
كمىٌّ إذا ما هم بالقرن أقصدا
بغاك وما تبغيه إلا وجدته
كأنك قد أوعدته أمس موعدا

(ص ٥٧)

إنه ينسى أنه فى النهاية محض عبد، أسود مما يملك الناس. لكنه أيضا العبد الآبق الذى تؤسطره الجماعة فتصل به إلى الموت.

رحلة صحراوية شاقة ملأت صفحته التى طالبته بملئها. فى نهاية الرحلة يصل المسافر إلى النهاية: القديس إلى الفردوس، العاشق إلى الحبيبة، والخاطئ إلى الطهر. أما هو فقد وصل إلى حافة الشعر المدببة، فرحلته تنطوى على بدايتها، مطبوعة بجبرية تأخذ بخناقه، وبرغبة لاعجة لا يستطيع لها دفعاً. كأن الشاعر العبد مرشح للموت سلفاً دونما وعد بالنجاة. بل كأنه كان يطلب هذا المصير. لعله أدرك أن الثقافة التى عاش فى إهابها، وانتمى إليها حتى فى مروقه كانت تنقب عن من ينهض بهذا الدور، دور الرجل الذى يتقدم فى الذنب،

ويصر عليه حتى يصل إلى المثال الذى كانت الثقافة تتوق إليه، والتى سوف تنوّع عليه فيما بعد وهى تخلق مُثلها. ألهذا وسمته فى كل موضع منه، فأصر على أن يترك ميسمه على جسمها الذى هام به، ووصفه عصواً عضواً؟

ألهذا تعلن الثقافة رفضه فيما ترغب فيه،، تمنعه وهى تستجيب لإغوائه، طالبة منه أن يقابل إغواءها بإغواء مضاد، ليصبح الشاعر العبد الآبق، «البربرى» الذى استطاع أن يكون «منا»؟

يبدو أن هذا كله كان ضروريا ليتبع أباه امرأ القيس، ويدخل تحت اللواء فى السلالة التى لا تنقطع من حاملى اللعنة.

الهوامش :

(١) أكتفى هنا بطرح الموضوع للنقاش طرحاً أوليا، فى انتظار فرصة أخرى لتقصيه على نحو أشمل.

(٢) ديوان **سحيم عبد بنى الحسحاس** . تحقيق عبد العزيز الميمنى. طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب، الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة، ص ٥ .

الإشارة للصفحات ستكون بعد ذلك فى المتن.

وكاتب هذا التعريف هو عبد العزيز الميمنى محقق الديوان، وهو هندى. وبرغم معرفته التي لا يشك فيها بالعربية، يمكن أن يكون، هو الآخر «مرتضخا». أليس ذو دلالة أن سحيما غير عربى، ونفطويه جامع الديوان، وكذلك المحقق؟

(٣) موجود فى:

محمد منير حلوانى: **سحيم بن الحسحاس**. دار الشرق العربى، بيروت، حلب دون تاريخ، ص ٤١.

وهو الكتاب الوحيد عن الشاعر العبد. الغريب أن العنوان ينسب سحيما إلى بنى الحسحاس مباشرة. كأن الكاتب رأى من غير اللائق وضح كلمة «عبد» فى العنوان فى عصر يرفض الرق.

(٤) أبو بكر: محمد بن الحسن بن دريد: **الاشتقاق**. تحقيق عبد السلام هارون مكتبة الخانجى. القاهرة ط ٣ ص ٥، ٦.

(٥) قيل لأبى دقيش الأعرابى: لم تسمون أبناءكم بشر الأسماء نحو كلب وذئب، وعبيدكم أحسنها نحو مرزوق ورباح، فقال: إنما نسمى أبناءنا لأعدائنا، وعبيدنا لأنفسنا.

القلقشندى: **صبح الأعشى**، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩١٣ جـ ١ ص٣١٣.

(٦) الدميرى: **حياة الحيوان الكبرى**، ط مصطفى البابى الحلبى، طـ ٥. القاهرة ١٩٧٨، ص ١٦.

(٧) محمد منير حلوانى، سابق ٤٥.

(٨) نفسه ١٤.

(٩) الميدانى: **مجمع الأمثال**، تحقيق محيى الدين عبد الحميد، القاهرة ١٣٧٩ - ١٩٥٩م جـ١، ص ٢٤٢.

(١٠) في القرآن الكريم :

□ «يوم تبيض وجوه وتسود وجوه فأما الذين اسودت وجوهم أكفرتم بعد إيمانكم، فذوقوا العذاب بما كنتم تكفرون». آل عمران: / ١٠٦.

□ «يطاف عليهم بكأس من معين، بيضاء لذة للشاربين» الصافات: ٤٥/٤٦.

□ «وإذا بشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسوداً وهو كظيم». النحل: ٥٨.

□ «ترى الذين كذبوا على الله وجوههم مسودة». الزمر: ٦٠.

وفى المقابل تأخذ السوداءة صورة كريهة. ففى صحيح مسلم أن الرسول قال «رأيت سوداء ثائرة الرأس تخرج من المدينة، فأولتها الحمى». تفسير القرطبى ص ١٢٥ جـ ٩ / ١٠/ طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب، القاهرة ١٩٨٧.

(١١) لمزيد من المعلومات راجع :

- عبده بدوى: **السود في الحضارة العربية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.

- عبد المجيد عابدين: **بين العرب والحبشة**: دون ناشر، دون تاريخ.

وراجع فى الأسماء:

- **الزاهر فى معانى كلمات الناس** لأبى بكر بن الأنبارى.

- **المرصع فى الآباء والأمهات والبنين والبنات والأذواء والذوات** لمجد الدين بن الأثير، تحقيق إبراهيم السامرائى.

(١٢) محمد منير حلوانى، سابق/ ٤٢.

(١٣) الجاحظ : الحيوان، تحقيق هارون / ٣٠٩.

(١٤) «وما تلك بيمينك يا موسى قال هى عصاى أتوكؤ عليها وأهش بها على غنمى ولى فيها مآرب أخرى قال ألقها يا موسى فألقاها فإذا هى حية تسعى». طه ١٧/١٨/١٩/٢٠.

(١٥) «قال إن كنت جئت بآية فأت بها إن كنت من الصادقين. فألقى عصاه فإذا هى ثعبان مبين» الشعراء ٣٠/٣١/٣٢.

(١٦) «يا موسى إنه أنا العزيز الحكيم. وألق عصاك فلما رآها تهتز كأنها جان ولى مدبراً». النمل ٩/١٠.

«وأن ألق عصاك فلما رآها تهتز كأنها جان ولى مدبراً». القصص/ ٣١.

والحية اسم يطلق على الذكر والأنثى. وقد روى عن بعض العرب: رأيت حياً على حية، أى ذكراً على أنثى.

لمزيد عن المعلومات راجع بحث ثناء أنس الوجود :

رمز الأفعى فى التراث العربى، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٤.

(١٧) الثعلبى: **عرائس المجالس** / ٢٣. راجع أيضا مادة «شطن» فى اللسان.

(١٨) راجع أنس الوجود. سابق/ ١١٥.

(١٩) ابن سيرين: **تفسير الأحلام الكبير**، ط صبيح، القاهرة، ١٩٦٢/٢٠٦.

(٢٠) **نثر الدر** لأبى سعيد منصور بن الحسين الآبى، المجلد السابع، تحقيق عثمان بوغانمى. الدار التونسية للنشر. ١٩٨٣/٥٤.

(٢١) الدميرى / ٣١.

(٢٢) يذكر الجاحظ أنها تعيش مدة أطول من جميع الحيوانات، وهو ما يؤكده **القاموس المحيط**.

(٢٣) البيت لبشار بن برد، ديوانه، ص ١٢٨/١٢٩.

(٢٤) البيت للإمام الشافعى، ديوانه / ٦٤.

(٢٥) البيتان لكثير عزة يمدح عبد العزيز بن مروان، الديوان/٢٨٠.

(٢٦) لأبي تمام، الديوان جـ١ / ٣٦٤ / ٣٦٥.

(٢٧) **ديوان المعاني** / جـ ٢ / ١٤٥.

(٢٨) **الحيوان للجاحظ**، ٢٥٣/٤.

(٢٩) ذكره عبد الفتاح كيليطو في الغائب / ٧٠.

(٣٠) محمد منير حلواني، سابق.

(٣١) راجع المعلقة في ديوانه بتحقيق أبو الفضل إبراهيم.

(٣٢). يذكر عبد المجيد عابدين أن للأحباش أناشيد دينية تصف القديس أو الشهيد من رأسه حتى أصابعه «لا يتحرج فيهامن ذكر المقابح»، وربما يكون وصف سحيم للأعضاء على هذا النحو متأثراً بتلك الأناشيد.

راجع **بين الحبشة والعرب** / ١٢٥.

(٣٣) راجع التفاصيل في:

محمد منير حلواني، مرجع سابق في مواضع متفرقة.

الراعى والحملان

قراءة فى حكاية الحمال والثلاث بنات فى بغداد

استهلال

يبدو أنّ هدف كثيرين ممن كتبوا عن ألف ليلة، ودرسوها، كان الكشف عن سحرها، بمعنى آخر: تجريدها من أسلحتها لفهمها وتعرّفها. كم من حبر أريق في سبيل البحث عن شجرة نسبها: أين وُجدت، ومن كان أبوها، وكيف كانت تبدو آنذاك، وما الذى فقدته أو اكتسبته فى رحلتها عبر الزمان. ألف ليلة وليلة نصٌّ فذٌّ. وككل النصوص الفذّة، الكبيرة لم تتكون دفعة واحدة، بل ظلّت تُغامر سعياً إلى الاكتمال. مرت بمراحل كثيرة حتى أخذت صورتها الحيّة التى نعرفها الآن. كثيرون - أيضاً - أجهدوا أنفسهم فى تشريحها: مددوها علي منضدة، وخدّروها، وأعملوا فيها مشارطهم، ومباضعهم، بعضهم عاد بشىء ثمين. ولكن البعض الآخر لم يربح سوى دماءٍ تناثرت على ملابسه، دون شيء يُعتدُّ به.

لكن الليالى لا تعطى شيئاً قسراً. لابُدّ لمن يريد أن يستمتع بها أن يفهم أنها دائماً تحبّ أن يُتسلل إليها من مداخل بعينها. هى أحياناً تجيب علي السؤال بـ «نعم» وهي تقصد لا، أحياناً أخرى لا

«تنبس ببنت شفة». وعلى من يريد أن يفهمها أن يعرف متى تقول لا، وكيف. ولماذا تكف عن الكلام حتى لو كان مباحاً.

تعرف الليالى أن هناك فارقاً بين الحب والاغتصاب. لذلك أشاحت بوجهها عن كثيرين لا لعيب فيهم سوى أنّهم ارتدوا لها بزة الحرب، جاءوا شاهرين نظرياتهم، وإحصائياتم، ومقولاتهم، وأوسعوها درساً، فأبت أن «يعرفوها».

لكن كثيرين خلبوا لبها. حين أحست فى أناملهم سيولة تجاوبت مع سيولتها، سمعت فى أصواتهم ما يوقظ فيها الرغبة، فمنحتهم الكثير. عُشّاقها كثيرون، لكنها لا تمنح نفسها إلا لبعضهم، من هؤلاء الذين يحسنون قراءتها.

كان بعض دارسيها أيضاً من المولعين بما هو صعب، هم ليسوا عشاقاً، ولا حتّى طلاب متعة. وإنما هم رجالٌ يحسنون الظن بأنفسهم، ويرون فى مواهبهم ما يجب ادخاره لمثل هذا الكتاب. لدى هؤلاء لا فرق بين كتاب وكتاب. جلّ ما يريدون أن يتلقفوا كتاباً شُهِر بالمديح، فيتصدون له. وهم - غالباً - لا يحبّون المغامرة، وإنْ فعلوا، فمغامرتهم محسوبة، ولذلك فهم لا يخسرون ولا يربحون. حسبهم فقط أنّ يتلقفوها بأيد خبيرة محايدة، ويقلّبوها كما يُقلِّب الخبير سلعة، ليثمّنها. ومن هؤلاء مَنْ استطاع فعلاً أن يدقق مواهبها وإمكاناتها، فيقدِّر لها ثمناً قريباً من «الجهد الذى بُذُل فى إنتاجها».

القراءة التى بين يديك، لا تريد أكثر من اللعب مع إحدى حكايات الليالى. هى تعى أسرار الليالى وتاريخها الذى تموّه دائماً عليه. تعرف أيضاً أنّ لها عشاقاً كثيرين، لكنها تعرف أيضاً أن «الحب القاسى» كالمقت، كلاهما ضارٌّ، ولا تثق فى مواهبها أو لا يثق صاحب القراءة فى مواهبه ثقة الرجال المزهوين بأسلحتهم. لذلك قرر أن يَقوم بدور اللاعب. لن يتلصص عليها فى مخدعها. ولن ينقبّ فى تاريخها السرى. وطبعاً لن يشرع فى وجهها المشرط. يكفيه فحسب أن تهرب من عشاقها وجيولوجىّ تاريخها الجهمين برهات، لتلعب معه وتنسى جهامة هؤلاء العشاق الذين لا يغفرون. ولذا لن يحدد سلفاً خطوات لعبته، ولن يُسمّى أدواته.

«يجمع الراعى قطيعه، يرشده ويقوده. غير أن ما يجمعه لا يعدو أن يكون أفرادا مشتتين، يتجمعون عند سماع صوته (أصفر فيجتمعون). وبالعكس، يكفى أن يختفى الراعى ليتفرّق القطيع»

ميشيل فوكوه

خداع السرد :

تلوح حكاية «الحمال مع البنات الثلاثة فى بغداد» وهى تنطوى على قدر كبير من المكر والخداع. مكر هو نوع من اللعب؛ لعب الكلمات والعلامات والإشارات الذى ينهض بوظيفة محددة هى ملاءمة المقدمة لوظيفتها المنبثقة من الحكاية ومشروعها وطرائقها لإنجاز هذا المشروع. ومن ثم نشعر أننا نستدرج دون تنبه إلى خداع السرد ومكره. العنوان يوحى بأن السرد سيتمحور حول رجل شاب فقير يعمل حمالاً فى بغداد مع طائفة من البنات، فإذا قرأنا الحكاية اكتشفنا الخديعة، فليس الحمال سوى شخصية من الشخصيات التى تتحرك فى فضاء الحكاية، وليس ثمة ما يميزه عن غيره، بحيث يوضع فى العنوان، لا هو بطل الحكاية ولا حتى من ينهضون بدور فذّ فى أحداثها، ولا هو ممن ينالون خيراً علي يدى الخليفة كما نال الآخرون، إنه فقط الخيط الأول فى حكاية كثيفة، عنصر من عناصر الفضاء، يشارك فى إبراز غيره، وفى إضافة بعض اللمسات على جو الأحداث. محض صعْلوك فقير، مستطيع بغيره، يؤدى دوراً ثم ينفلت من قبضة السارد إلى حياته المعذبة، فقد ظلّ كما هو حمالاً فقيراً، وأصر السارد على تأبيده فى وضعيته، وبرغم ما قام به فلم يكافأ

على شيء. لقد دخل الحكاية حمالاً أعزب فقيراً، وخرج منها كذلك.

لكن للحمال وظيفة نصية ينهض بها كما أوكلها إليه سارد الحكاية. إنه أول من نصطدم به في الفضاء فندخل معه إلى البيت، أي يجاوز بنا العتبة الفاصلة بين فضاء وفضاء، ومن ثم فهو ممثل الخارج السطحي، ممثل السوق الذي يمكن أن يكون مسرح لقاء الرجال بالنساء، لكنه لا يقوم بما يقوم به البيت من مهام. السوق عالم الضوء والحياة المجانية الصاخبة، والانكشاف، فيما ينطوي البيت على إمكانات مغايرة تجعله مغلقاً في وجه التلصص، والعيون المقتحمة، والآذان المتسمعة التي تبتغي فضح الأسرار وإباحة المكنون المخبأ للوضوح والشمس. أهمية الحمال إذن تنبع - فحسب - من كونه ممثل السوق والوضوح وهوان الأشياء وخفتها لا من الدور الذي يوكل إليه في بناء الحدث وتنميته، ومن ثم فوضعه في العنوان ضرب من الخداع.

بيد أنّ العنوان يمارس ضرباً آخر من الخداع، فهو إذ يضع الحمال مع البنات في قران واحد فإنما يخلق «أفق انتظار»، محدد. البنات تعني النساء اللاتي لم يتزوجن، اللاتي لم يبن بهن. وقد كانت كلمة «بنت» تعني يوما الأنثى بعامة، أي المرأة، في مقابل الابن، لكن المجتمعات العربية الحديثة تشير بالكلمة إلى المرأة في طور معين، هو الطور السابق على الزواج. ويبدو أن هذا المعنى كان قائما حتى

مع دلالة الكلمة على الأنثى بعامة، فقد كانت كلمة البنات دلالة على التماثيل الصغيرة التي كان الأطفال يلعبون بها فى صباهم. وفى هذا، فإن وضع كلمة الحمال مع البنات فى قران واحد يوحى بمغامرة رجل فقير مع نمط من السندريللا، وما يرتبط بها من دلالات. لكن من ناحية أخرى، تشير كلمة البنات فى كثير من استعمالاتها إلى معنى آخر يرتبط بالمرأة العامة، وعلى وجه الدقة بالبغاء، فنحن نقول بنات الهوى وبنات الليل ... الخ، والعنوان فى هذه الحالة ينضح بدلالات اللهو والمجون، خاصة فى بغداد، مدينة الازدهار والمتعة والإماء، فإذا قرأنا الحكاية عرفنا أنّ الصورتين اللتين يشى بهما العنوان ليستا فى الحكاية[١].

ولا يقف الخداع عند العنوان[٢] الذى جاء بالغ البساطة، وإنما يتعداه إلى استهلال الحكاية. البنت مقنعة - تماماً كالحكاية - ولكنها بعد برهة ترفع قناعها ليظهر من تحته عيون سوداء بأهداب وأجفان ناعمة، فتسلب الحمال الفقير الأعزب لبه، فيتبعها كالمنوم. وهو ما يحدث لنا مع الحكاية. إذ ندخل فضاءها عبر مشهد حى فى سوق تقليدية من أسواق المدن العربية فى العصور الوسيطة، على نقيض الكثير من الحكايات التى تبدأ بتقديم الشخصية الأساسية الفاعلة فى الحكاية، عبر وصفها وتلخيص ماضيها. وما إن ندلف إلى البيت حتى ننتقل إلى فضاء غامض مموّه فى بيت تسكنه ثلاث بنات

ساحرات الجمال، وحين يراهنّ الحمال يسلبن لبه، فيكاد القفص أن يهوى من فوق رأسه. من السوق إلى البيت، تبدو الحكاية مغوية للحمال ولنا فى آن. حتى إذا جاء الليل وغابت الشمس، دخلنا فى فضاء مغاير. حين يدخل الحمال البيت تبدأ الحكاية فى استعراض البنات، الأولى جبينها هلال، والثانية وجهها يخجل الشمس المضيئة، والثالثة تخطر أمام الحمال جيئة وذهاباً فى مشهد مغو مثقل بالأمانى الغامضة. وما أن يعلم الحمال أنهن وحيدات ويعشن دون رجال، حتى يتشبث بالمكوث، فهن ثلاث والمنارة لا تثبت إلا على أربعة. إن الوظيفة الوصفية هنا بالغة الوضوح، حيث الوصف أداة السارد لتحقيق الخداع والتمهل لدى التفصيلات، بحيث نسلم للفضاء، ونندمج فيه.

وهكذا خُدعَ الحمّال، ومن بعده الصعاليك الثلاثة، والخليفة هارون، ووزيره جعفر، وسياف نقمته مسرور. فالبنات على عكس ما يظهرن تماماً. إنهن يتحركن فى رشاقة، ويقدم الطعام فى كرم، ويشربن ويغنين. وخلف الجمال الفادح والفرح العارم بالحياة، هنالك تشوه داخلى بعيد الغور. مع ذلك تقدمهن الحكاية حذرات مع القادمين، ربما لأنهن تعرضن لأشياء سنعرفها حين نوغل فى القراءة. ولذلك يقلن للحمال: «نحن بنات ونخاف أن نودع السر عند من لا يحفظه»، وحين يصرّ على المكوث معهن يطلبن منه أن يقرأ ما

نقش على الباب:

«فـقلن له تبـيت عندنا بشـرط أن تدخل تحت الحكم ومـهمـا رأيته لا تسـأل عنه ولا عن سببه. فـقـال «نعم» فقلن «قم واقرأ ما على الباب مكتوباً». فقام إلى الباب فوجد مكتوباً عليه بماء الذهب «لا تتكلم فيما لا يعنيك تسمع ما لا يرضيك».

هكذا تبدو العبارة التي نقشت بماء الذهب كأنها لغز محير يوقظ الرغبة فى فضحه، وتتـآزر مع الليل والبـوابة الضـخمة على إخـفاء أسرارهن التى يخفن أن يودعنها لدى من لا يحفظ السرّ. كأن النقش علامة سميوطيقية تشير إلى أفق غامض سنلجه بعد قليل، وبرغم مخادعة السرد لنا، فإنه حريص على إعدادنا لتلقيه.

لكن، أيعنى قولنا، إنّ الحكاية تخـادعنا، أن ساردها قـد أخلّ بالعقد الذى وقعه معنا منذ بداية الليالى؟ من وجهة نظر هذا التحليل لا، إنما الخداع رداء يخايلنا فقط، حتى لا يفضح الفضاء لأول وهلة، محاولاً أن يستدرجنا. ثمة جو واش بالخفة والمرح، فضاء برئ من ثقل المحـرمات، لكن هذا الفضاء مجرد عتبة تفصل بين المرح والوحشية، فنجد أنفسنا قد تورطنا فنشعر بالخديعة. لقد وعدنا بحكاية خفيفة مرحة فإذا بها تأخذنا بعيدا عن سهرة الحب والشراب، كاسرةً توقعاتنا، وتدخلنا مع الليل إلى فضاء مريب،

فنشعر بالضياع، ولسان حالنا يقول ما قاله الصعاليك: «ليتنا ما دخلنا هذه الدار، وكنا بتنا على الكيمان، فقد تكدر مبيتنا هنا بشيء يقطع الصلب».

لكن برغم عناصر المخايلة والخداع جميعا ، سنجد مقدمة الحكاية باثةً علامات تومئ إلى لعب الحكاية، وتلمح إلى ما يكمن خلفه من أسرار. لدينا - أولا - العبارة المنقوشة على الباب لتبده الداخل، ولها طبيعة تحريضية ، وهى حافز مؤجل، ستتضح وظيفته فيما بعد . ولدين - ثانياً - بثّ المأساوى فى الملهوى ، على نحو ما نرى فى الحوار الدائر بين البنات والحمال، وهن يساومنه على مبيته فى بيتهن نظير قدر من المال ، ومثل المشهد الماجن بعد تحكم الشراب فيهن وفيه، وما ينطوى عليه من ظلال دلالية محصورة فى حقل معين. إنّ اللهو بتحسس الأعضاء الجنسية والتبارى حول أسماء وكنى الأير والفرج فى مأدبة العربدة orgiastic banquet [٣]، كما تعبر إحدى الباحثات، لا يشى بالمرح الماجن والتهتك فحسب، وإنما يشير أيضاً إلى الحواجز الصماء التى تنهض بين الرجال والنساء، وتذود كلاً منهما أن يرد الآخر، إلى ذلك هناك الإيماء إلى الصراع الأبدى الدائم بين الأنثى والذكر. بعبارة أخرى، يكشف الهزل عن قول جاد مؤداه أن العلاقة الجنسية هى محرق الحياة. وحين نتقدم فى القراءة، سنجد أن ما

يحدث للشخصيات جميعاً، باستثناء الخليفة ووزيره والحمال، ينتج عن هذه العلاقة من خلال الحب أو النزو الجنسى أو اختراق المحرم.

المشهد اللاهى يمكن تفسيره طبعاً بما يحوط الحكايات بوصفها نصوصاً حرة من ظروف تكون وإنتاج. أعنى أنّ بإمكاننا أن نردّ المشهد عموماً إلى حضور السامع أو القارئ ورغبة النص فى إرضائه. وهو ما يحدث فى حكايات أخرى، وفى أماكن أخرى من حكايتنا، فيما بعد، حيث كثيرا ما نجد مشهداً مسرفاً فى تفاصيل الاتصال الجنسى، أو وصفا مسهبا لامرأة جميلة أو حتى لغلام جميل. أقول قد يكون ممكنا تفسير مشهد حكايتنا فى سياق كهذا. لكن حتى فى هذه الحالة لا سبيل أمامنا سوى فهمه وتأويله برغم فهمنا علة وجوده أو دلالته. فأولا - نحن لسنا خارج الزمان والمكان، بل إننا فى القلب من تأثيرهما. وكلّ نص أدبى يحيا فى عصرٍ ما ويستهلك لابد لنا من تأويله لصالح هذا العصر. وثانياً - أنّ الإقدام على نزع المشهد من الحكاية توهماً لعدم وظفيته، بدعوى الأخلاق أو التحقيق العلمى.. إلخ، يعنى أنه خارج بنية النص أى أننا نعطى لأنفسنا الحق فى تجزىء النص وتفتيته، بل تدميره فيزيقياً. لذلك قلت إنّ المشهد خداع، وإنّ خداع السرد جزء من لعب الحكاية، ينظم الفضاء ويؤسس الدلالة، وبخاصة إن فهمنا المعنى العميق للخداع فى مثل هذا السياق، وأعنى به تناقض المظهر والمخبر. فالحكاية

تقدم البنات كأنهن براء من أية متاعب، وهن فى الحقيقة ينطوين على داخل عميق معذب. وما الفرح بالحياة إلا انفلات من قهرها بتبنى نقيضه، الذى يقربنا من الاحتفالية، حيث تتحرر البنات ومعهن الحمال من مواضعات الحياة الاجتماعية التى ترزح تحت وطأة نسق قيمى صارم كابح لهواجس التمرد والانفلات. وبرغم توظيف السارد للمشهد فى الإيحاء بالخداع، إلاانه قد يكون لهذا الضرب من اللهو وجوداً فعلياً، على الأقل فى بعض مناطق شبه الجزيرة العربية. فقد جالس سحيم الشاعر نسوة من صبير بن يربوع «وكان من شأنهم إذا جلسوا للغزل أن يتعابثوا بشق الثياب وشدة المعالجة على إبداء المحاسن». وقد صور سحيم هذا اللهو فى شعرٍ له :

كــأنّ الصــبُــيْــريات يومِ لقــيننا
ظبــاء حنتْ أعناقــهــا فى المكانس
وهن بنات القــوم إن يشــعــروا بنا
يكن فى بنات القــوم إحــدى الدهارس
فكم قــد شــقــقنا من رداء منيّــر
ومن برقع عن طفلة غــيــر عــانس
إذا شق بُردٌ شق بالبــــرد برقع
دواليك حــتى كلنا غــيــرُ لابس(٤)

والأبيات من الوضوح بحيث لا تحتاج إلى شرح كثير، جالس

الشـاعـر بنـات من الصـبـيـريات، يشـبـهن الظبـاء وهن مـن الحـرائر، فجلسـوا جميعـاً للغزل والتبـارى حـول إبداء المحـاسن، فـهم يشـقون أرديتهم حتى صـار الجميع عراة، الشـاعر العبد والفتيـات الحرائر جـمـيـعـاً. لقـد كـان مـثل هذا اللهـو مـعـروفـاً إذن فـى بلاد العـرب أو بعضها، وقد يكون بقايا حفلات مـاجنة كانت جزءاً من طقوس دينيـة انتهت وبادت. لكن الغريب أنّ مثل هذه المشـاهد دائمـا يكون الرجل فيها عبداً أو رجلاً من الفقراء. فـالحفلات المـاجنة التى كانت تقيمـها زوج شـهريـار الخـائنة، كـانت تحـدث فى غـيـابه مـع العـبـيـد، وأبيـات سـحـيم تدل على ذلك، أمـا الحـمـال فى مـشـهد حكايتنا، فليس عـبـداً بالمعنى الحقوقى، لكن وضعيته لا تجاوز وضـع العبد كثيراً.

إلى ذلك كـله ينطوى المشـهد، برغم عـريه وهزله، على تعـارضـات تؤسـس مـعنى الحكاية. وهـى تعـارضـات تنضـوى تحت تعـارض أسـاسـى هو الخـارج / الداخل، مـثل: السـوق/ البيت، النهـار / الليل، سطح الأرض/ القبو، وهـى تعـارضـات تطرح علينا إشكالات طابعـها أخلاقى. بيد أن هذا الطابع الأخـلاقى لا ينفى أن الحكاية مثقلةٌ بمـا يشير إلى التاريخ: ثمة أسماء تاريخية كالرشيد وجعفر والأمين، وثمة المكان المحدد تحديداً واضحاً فى أبعاده وفى وظيفته النصيّة معا. كما أن وصف البنات بالبابليات، ونسبة التفاح إلى الشام، والخوخ إلى عمـان، والياسمين إلى حلب، والليمون والخيار إلى مصـر... إلخ،

يومئ إلى أفق السارد، وإلى برهة تاريخية معينة كان فيها المكان فضاء مفتوحاً أمام الناس لينتقلوا ويسافروا. إن سعة المكان وانفساحه وانعدام الحواجز بين أجزائه ونواحيه، يشير إلى الملك الممتد للخليفة، ويشير إلى مكانته ورمزيتها. بل إنّ الحكاية تمتد بهذا الملك بحيث يشمل اللامكان، حيث تشير صراحة إلى مكانة أمير المؤمنين وسلطته حتى على الكائنات غير البشرية. ذلك أننا حين نتقدم أكثر فى القراءة، سنجد أنّ الجنية المؤمنة تعفو عن من عاقبته لأجله بوصفه «خليقة الله».

من منظور آخر نستطيع أن نفسر الإسراف فى وصف الطعام والشراب والفاكهة بأنه يشير إلى برهة ما تاريخية فى حياة المجتمع العربى الإسلامى فى العصور الوسيطة، حين تآزرت عوامل عدة لتحوله إلى مجتمع غارق فى رفاه حسى، بسبب ما ينقل إليه من خراج، فيما يعانى من جراح عميقة في الداخل. كأن الحكاية تكتب تصارعاً. لدينا الفرح بالرفاه الذى يكاد يقربنا من صورة لفردوس أرضى، لدرجة أن العبارة المكتوبة على الباب منقوشة بماء الذهب توكيداً للرفاه والترف، ولدينا من ناحية أخرى هذا القدر الهائل من البؤس الداخلى العميق والحيرة الروحية أمام القدر وتصاريف الزمان.

على أن بإمكاننا أن نستخرج دلالة من نوع آخر. أعنى أن نرى

فى التولع بوصف الحسى، طعاما وشراباً وجنساً، توهماً لملذات يهفى إلى النهل منها. بهذا يكون نصّ الحكاية فى جانب منه تعبيراً عن يوتوبيا تحقق لمنتج النص ومتلقيه علي السواء رضاً من نوع ما. فهى تحقق للأول لذة الخلق والعلو عن الشظف والحرمان، وتأخذ الثانى إلى فضاءات مجاوزة لحيزه الواقعى المثقل بالسغب. النص فى مثل هذا التفسير يوتوبيا ناتج عن اليأس التاريخى والعجز عن اجتراح التغيير.

لكن أن يكون النص متماسّاً مع اليوتوبيا فى جانب، وطارحاً إشكالات طابعها أخلاقى فى جانب آخر، فإنّ هذا يعنى أنه يحتفل بكتابة ما همش فى أنواع أخرى، كالنثر والشعر الرسميين - فيحقق لمتلقيه وظيفة تفرّ منها هذه الأنواع، ولذلك نجد فيه حضوراً ملموساً لهؤلاء الهامشيين من عامة المدن العربية(٥) .

البيت والغابة

من السوق المفتوح الذى ينهض علي البيع والشراء، والعلاقات السريعة، إلى البيت المغلق الذى يشمل الأسرار ويكنها. هكذا تسير الحكاية منتقلة من الحلقة السردية الأولى التى تمثل مقدمة الحكاية إلى الحلقة السردية الثانية، حيث يبدأ الحدث بعد رحيل النهار وتوغل الليل وتحكم الشراب. وحين يؤذن المرح بالانتهاء ندخل فى الفضاء

الجديد. يطرق الصعاليك الثلاثة البوابة الضخمة للبيت الذى تسكنه البنات. ما الذى جعلهم يختارون هذا البيت بالتحديد دون غيره من البيوت؟ الجواب سهل جداً، لانبعاث الصوت منه، صوت العزف والقصف. كأنهم، وفى وجه كل منهم علامته الفاضحة - شعروا بعلاقة خاصة تربطهم بهذا البيت الذى برغم أن عبارة التحذير المنقوشة بماء الذهب تعلو بوابته إلا أنه مثلهم يحمل علامته. علاماتهم تشوه بدنى بعد فقدان كل منهم للعين الشمال، وتنزل اجتماعى يتضح فى ملابس الصعلكة وحلق اللحية[٦] ، وعلامته صوت أناس تحكم فيهم الشراب. الصعاليك غرباء تعارفوا أمام البيت منجذبين الواحد منهم إلى الآخر بالعوار والتجرد من اللحية، الأولى علامة الجرح والألم، والثانية علامة التنزل من مرتبة عليا إلى مرتبة أدنى، من الإمارة والحكم إلى الصعلكة والغربة، ولذلك انجذب كل منهم إلى الآخر، ليشكلوا عصبة من ذوى الضعف والهوان. أما الصوت الصادر من البيت فهو علامة الخروج على الوقار، بسبب فقدان المؤسسة والعراء من الحماية والسعادة، ومن ثم الوحدة والنبذ. فلو كان البيت مؤسسة لزواج هادئ مستقر لتلفّع بالوقار والسكينة، وحمل علامات أخرى، لكنه بيت مغاير، لبنات لم «يسلمن من تصاريف الزمان»، يمر الناس به فلا يدخلون. فمن يلج بيتا يأخذ هيئة الخان، ويبدو مأوي للسكارى، سوى الباحثين عن موضع طارئ

يقضون فيه ليلتهم وينصرفون.

ومن المؤكد أن البنات دأبهن السهر، ومن ثم قمن بنقش عبارة التحذير على الباب، حتى لا ينبش أحد فى ماضيهن. العبارة تعنى فى جانب أن آخرين يجيئون مع كل ليل، يشربون ويغنون، كما أنها فى جانب آخر تعنى أن لدى البنات شعوراً بأن ما يفعلته مع هولاء الغرباء، يثير التساؤل عنهن؛ بنات فاتنات ثريات يعشن وحيدات ويستقبلن من يطرق بابهن فى عمق الليل، لابد أن يثير التساؤل، فى مجتمع المدن الوسيطة المغلقة. لقد حرص السارد أن يخبرنا عن استقبال الصعاليك من قبلهن، فلم يفزعن من شكلهم اللافت، بل «لم يختل نظامهم» وظنّ الجميع أنهم يصلحون لكى يجددوا دماء السهرة، بما يبعث شكلهم على التسلية، أليس هذا معناه أنهن يعرفن غرباء الليل جيداً، وهو أمر لا تدعمه فقط عبارة التحذير، بل يكشفه التعاطف مع هؤلاء الغرباء وإكرامهم بتقديم الطعام والشراب فى كرم واضح.

ولكن أتعنى عبارة «لا تتكلم فيما لا يعنيك فتسمع ما لا يرضيك»، رغبة البنات حقاً فى إخفاء أسرارهن أم العكس هو الصحيح؟ ألا تثير العبارة فيمن يقرأها الرغبة فى الكشف والمعرفة، خاصة أنها تظل تتردد طوال السهرة، كأنها لغز يحفز على حله؟ لقد حدثت البنات الحمال عن خوفهن من كشف أسرارهن، لكنه – فيما يبدو –

لم ينتبه إلى مقصدهن. كما أن العبارة المنقوشة بماء الذهب لم تلفت الصعاليك. فقط ستلفت الخليفة حين يدخل؛ فثمة تناقض بين جمال البنات وعوار الصعاليك، ولذلك لم يشارك - الخليفة - فى الشراب، مدعياً أنه حاج. لكن بمجيئه يلتم الشمل؛ وتبدأ الحكاية سيرها نحو السر الذى ظلت تراوغنا فيه طويلا.

بعد أن يدخل الصعاليك ويأكلوا، يبدأ الغناء، فينجذب الخليفة المتقنع إلى البيت:

> فدبت فيهم الحرارة، وطلبوا آلات الطرب فأحضرت لهم البوابة دفاً موصلياً، وعوداً عراقياً، وجنكا أعجمياً. فقام الصعاليك. وأخذ واحد منهم الدف وأخذ واحد العود، وأخذ واحد الجنك، وضربوا بها. وغنت البنات. وصار لهم صوت عال. فبينما هم كذلك وإذا بطارق يطرق الباب، فقامت البوابة لتنظر من بالباب. وكان السبب فى دق الباب أنه فى تلك الليلة نزل الخليفة هارون الرشيد لينظر ويسمع ما يتجدد من الأخبار هو ووزيره جعفر ومسرور سياف نقمته. وكان من عادته أن يتنكر فى صفة التجار، فلما نزل تلك الليلة ومشى فى المدينة جاءت طريقهم على تلك الدار، فسمعوا آلات اللهو، فقال الخليفة لجعفر إنى أريد أن

أدخل هذه الدار ونشاهد صواحب هذه الأصوات.
فقال جعفر: هؤلاء قوم قد دخل السكر فيهم، ونخشى أن يصيبنا منهم شر. فقال: لابد من دخولنا. وأريد أن نتحايل حتى ندخل عليهم. فقال جعفر: سمعا وطاعة. ثم تقدم جعفر وطرق الباب، فخرجت البوابة وفتحت الباب، فقال لها: ياسيدتى، نحن تجار من طبرية ولنا فى بغداد عشرة أيام، ومعنا تجارة، ونحن نازلون فى خان التجار، وعزم علينا تاجر فى هذه الليلة، ودخلنا عنده ساعة، ثم أذن لنا بالانصراف، فخرجنا بالليل ونحن غرباء فتهنا عن الخان الذى نحن فيه، فنرجو من مكارمكم أن تدخلونا هذه الليلة، نبيت عندكم، ولكم الثواب. فنظرت البوابة إليهم فوجدتهم بهيئة التجار وعليهم الوقار، فدخلت لصاحبتيها وشاورتهما، فقالتا لها أدخليهم فرجعت وفتحت لهم الباب فقالوا ندخل بإذنك قالت ادخلوا. فدخل الخليفة وجعفر ومسرور. فلما رأتهم البنات قمن لهم وخدمنهم وقلنا مرحباً وأهلاً وسهلاً بأضيافنا. ولنا عليكم شرط أن لا تتكلموا فيما لا يعنيكم فتسمعوا ما لا يرضيكم قالوا نعم».

على هذا النحو يجىء بطل الحكاية ومركزها. وهذا يفسر لنا،

ربما، وظيفة تأجيل الكشف عن السر فى حياة البنات، حتى يأتى الخليفة منجذبا - كالصعاليك - إلى البيت بسبب الصوت الصادر منه. كأن فى البيت ما يشبه المغناطيس الجاذب، حتى يكتمل - إلى حين - جهاز الحكاية.

الخليفة يتنكر، مرتديا ملابس التجار، فدأبه أن «ينزل» من قصر الخلافة، حيث يغادر سرير عرشه، ويهبط من أعلى إلى أسفل لينظر ويسمع ومعه وزيره وسيافه. لنلاحظ أن صورة الخليفة القرشى تستدعى صورة خليفة آخر هو عمر بن الخطاب الذى ابتدع العس ليلا، حيث كان يجوس فى طرقات المدينة ليتسمع ويراقب، بل كان أحيانا يتسلق الحوائط. فالناس موضوع لعمله. إنه ولى الأمر أو خليفة الله أو ظله، فهو راع وكل راع مسؤول عن رعيته؛ مسؤول عن مراقبتها ومعاقبتها بالقدر نفسه الذى يجعله مسؤولا عن الذود عنها وحمايتها من الذئب، وكما يذب الراعى عن حملانه الذئاب والجوارح، يذب الخليفة عن رعيته، ومن ثم يتوسل أى وسيلة لتحقيق مأربه، حتى لو كان تسلق الجدران، أو التحايل على ولوج البيوت المغلقة.

إذا يحاول الخليفة رؤية رعايه وهم عراة من أى ما يسترهم، فهذا معناه أنه يرفض الوسطاء، فى هذا السياق. أبإمكان الخليفة أن يجوب كل مدائن دولته وقراها على هذا النحو؟ من المؤكد أن ذلك أمر يجاوز إمكاناته، لكن الخيال الشعبى يرسم صورة لولى الأمر

كما يفهمه ويحلم به فى يوتوبياه، دون التنبه إلى واقعية هذه الصورة أو لاواقعيتها. يأخذ الرشيد فى حكايات (الليالى) صورة شيخ بدوى يتحرى الحقيقة، وهى صورة تستعيذ صورة خلفاء سابقين، وبخاصة عمر بن الخطاب. ولذلك ينهى كل صعلوك حكايته قائلا: «وقصدت هذه المدينة، لعل أحداً يوصلنى إلى أمير المؤمنين وخليفة رب العالمين حتى أحكى له قصتى وما جرى لى...» وبعد أن يسمع الخليفة حكايات الصعاليك، وينصرف الجميع يظل مؤرقاً فهو لم يعرف حكايات البنات، ولم يكشف - بعد - عن شخصيته ولم يقر العدل.

الخليفة يتنكر، إنه إذن يغير من هيئته وشاراته، اسمه ومهنته ومقصده، ليدخل فى هيئة أخرى، وشارات أخرى. أهمية التنكر كامنة فى التحويل الهائل الذى يحدث فى الشخصية، على الأقل ظاهريا ولبرهات. الخليفة إذ يتنكر يتنازل لحظيا عن السلطة، ليتمكن من الرؤية والتحقق، كأن السلطة تحول بين الكائن وصحة النظر، لأنها تحدث فيه تغييراً يطال ملكاته، فيعجز عن الرؤية، والسماع. وحتى تستعاد هذه الملكات عليه أن يغادرها، فيخرج من شاراتها نافضاً تأثير المؤسسة، ويدخل فى علامات وشارات أخرى، لا تكشف عنه. فيقدر على معرفة «الأسرار» وكشفها، ويستطيع أن يفرق بين الظالم والمظلوم.

ولكى يرى خليفة الله، فإن الحكاية تأتى بالأبطال إلى مكان واحد. ثم تبدأ بالكشف عن سرها فى صياغة دالة تبدأ بترميز الخلل وتنتهى بالأبطال وقد منحوا فرصة الحديث عن أنفسهم. لقد لاحظنا أن عبارة «لا تتكلم فيما لا يعنيك تسمع ما لا يرضيك» تلوح محفزة على التساؤل، وكلما ولج الحكاية شخص جديد ترددت العبارة ثانية، ومن ثم فهى جزء من طبوغرافيا النص، وتكريرها يقربها من النغمة الضابطة للإيقاع، لكنها تبدأ فى منحنا شفرتها مع مجيء الخليفة، فالسارد يخلق مشهداً غامضاً، تتدرج فيه لتكتسب دورها فى تنظيم الحكاية، تقوم البنات بإحضار كلبتين سوداوين ، ثم تقوم البنت الكبرى بسوط الكلبتين، ثم تبكى وتحتضنهما. ووسط ذهول الجميع تنهض الدلالة لتغنى صوتا، وما أن تفرغ المغنية من غنائها حتى تشق البنت ثيابها، وتقع على الأرض مغشيا عليها وحين تتعرى يظهر على جسدها ضرب المقارع والسياط. تفعل هذا البنات الثلاث إثر سماعهن لغناء الدلالة.

هكذا ينتقل السرد بغتة من فضاء الغناء والنشوة إلى نقيضه، حيث يتمزق سلام الرجال فيما تصبح البنات أكثر حضوراً. كأن البيت يصبح مسرحاً، تنهض البنات فيه بالتمثيل، فيما لا يملك الرجال سوى حبس الأنفاس بسبب ما يجرى أمامهم. نحن إذن مع مشهد رمزى مثقل بالإيماء، بل يكاد يقترب من الشعيرة التى تتكرر

كل ليلة وتدفع بالحياة فى أحداث مضت وانقضت. والشعيرة إحياء وتذكير، فهى تعنى أن هناك حدثاً يخشى نسيانه، أو جرماً اقترف ينبغى التذكير به مع مجىء الليل، على أساس أن التذكير عقاب أو جزء منه. لكن طبيعة الحدث الذى يعاد تمثيله، تثقله بالتآزر بين الحركة والصوْت، الغناء والبكاء، الإنسان والحيوان.. إلخ، فللحدث إذن طبيعة الدراما التى تنهض على التآزر بين الأدوات جميعها، لتملأ الفراغ المسرحى، وتسربل الحدث بالرمزية والإيماء.

تقول الفتاة لصاحبتها: «قومى نقضى ديننا»، ما معنى الدين هنا، أهو إثم ارتكب وصاحبه مسلم بعدالة عقابه، على ارتكابه، وما معنى الكلبتين السوداوين، ولم تجلدان، ولم يعقب جلدهما البكاء، وما هذه الأجساد المشوهة من ضرب المقارع والسياط؟ هذه أسئلة تؤجل الحكاية تقديم إجاباتها إلى حين، لكن بعضها يحتاج منا إلى الاجتهاد فى فهمه.

مهما يكن الأمر، فثمة ملاحظات، بعضها يشير إلى طبيعة النص السردى الشعبى، مثل خضوعه لمشروعه الذى يوظف الأدوات جميعا للسير نحوه، وبعضها ناتج عن طبيعة الحكاية بوصفها نصاً حراً. يذكر النص أن البنات اللاتى يقمن بشق ثيابهن ثلاث فيما تقوم الدلالة بالغناء. وهذا خطأ، فإما أن البنات اللاتى يقمن بشق ثيابهن ثلاث، بما فيهن الدلالة، وإما أن الدلالة تقوم بالغناء، فقط، وفى هذه

الحالة فإن عنصر شق الثياب خاص باثنتين. ويبدو أن الاحتمال الثانى هو الصحيح، لأن الحكاية تقدم لنا ثلاث بنات منذ البداية، صاحبة البيت، وأختها، والدلالة، فضلاً عن البنتين اللتين تحولتا إلى كلبتين سوداوين. وسنعرف فيما بعد أنهن خمس بنات حين يكشف الخليفة عن نفسه. إلى ذلك هناك ملاحظة أخرى، إن أثر الضرب بالمقارع لم يظهر فى المشهد الماجن فى مقدمة الحكاية.

ينزع المشهد الأقنعة عن الجميع، فهو يكشف خداع الصورة التى تتبدى البنات فيها مرحات فكهات، وينزع قناع الغربة والصعلكة عن الأمراء الثلاثة. وعموماً فإن المشهد يلوح كأنه تأويل للغز العبارة المكتوبة بماء الذهب، ويولد الفضول والشوق إلى كشف سر ما يجرى لدى الرجال وخصوصاً الخليفة. لكن العقبة تتمثل فى قبولهم الشرط، وإلا ارتكبوا ما يوجب العقاب، وهو بالفعل ما يحدث، فرغبتهم الفضولية من القوة، بحيث إنهم يجمعون الرأى، ويسألون صاحبة البيت عن مغزى ما حدث أمامهم، وما إن تسمع سؤالهم حتى ترسل إشارة بقدميها فإذا بباب خزانة يفتح، ويخرج منه سبعة من العبيد، وبأيديهم سيوف مسلولة، فأمرتهم بشد وثاق الجميع. لكن القارئ الذى تمرس بأجهزة حكايات (الليالى) يعرف أن الأمر لن يصل إلى القتل، فلا يمكن للخليفة أن يقتله عبد، وبأمر من امرأة، كما أن القتل لا يعنى قتل الرجال بل قتل الحكاية، وعجز ساردها عن

تحقيق مخططها.

ولأن ارتكاب «تابو» الفضول لايمكن أن يكون نهاية مناسبة، فإن الحكاية تصل إلى نقطة حرجة تهدد مسارها، ولذلك تستدرك على نفسها، فقبل أن تضرب السيدة صاحبة البيت رقابهم تجلس لتسمع حكاياتهم مع الزمن، وبدلاً من أن يفهم الرجال معنى لما رأوه يبدأون فى البوح بأسرارهم؛ كأن التعارف الإنسانى فى (الليالى)، لا تتوثق عراه إلا بعد أن يعرف الجميع حكاية الحاضرين جميعا، وكأن الحكاية، وقد وصلت إلى نقطة ستتصدر بعدها البنات الحكاية، تعود فتستدرك على نفسها، فتقدم الرجال أولا، وتؤجل عملية التعرف على الخليفة ثانيا، وقبل ذلك كله تنفى عن نفسها أسباب الجنوح عن مسارها.

حكايات الصعاليك:

قبل أن نتوغل فى قراءة قصص الصعاليك الثلاثة، لا سبيلٍ أمامنا سوى تلخيص هذه الحكايات، برغم ما للتلخيص من مخاطر.

حكاية الصعلوك الأول

- والده ملك وعمه ملك. وفى يوم مولده يولد ابن عمه أيضاً.
- بعد انقطاع عن زيارة عمه يذهب إليه فيلقى ابن عمه الذى ولد

فى يوم مولده. وابن العم يطلب منه أمراً، فيعده بعمله، دون أن يعرف أى شىء عن كنه هذا الأمر.

- يكتشف أن إبن العم يريد منه أن يغلق عليه قبراً مع سيدة، فلا يستطيع التراجع. بعد دخول ابن العم إلى القبر وقد سبقته السيدة، يندم على فعله. يحاول تعرف القبر فيفشل.
- يعود إلى بلده فيجد أن الوزير قد اغتصب ملك أبيه وقتله.
- ينتقم الوزير منه بفقء عينه اليسرى بسبب فقئه عين الوزير خطأ فى صباه. الوزير يأمر بقتله لكن السياف يشفق عليه فيتركه شريطة ألا يظهر فى المدينة.
- يعود إلى عمه ويخبره بما جرى على أبيه. يخبر العم بأنه يعرف القبر الذى دخله ابن العم مع السيدة.
- يذهب مع عمه إلى القبر ويدخلانه. يجدان ابن العم متفحماً وكذلك السيدة. يعرف من عمه أن ابن عمه عوقب لأن السيدة أخته، وقد ارتكبا إثم زنا المحارم.
- يعود مع عمه إلى المدينة فيجدان أن الوزير الذى اغتصب ملك أبيه قد هاجمها فيفر من وجهه حالقاً لحيته.
- يقصد بغداد لعله يصل إلى الخليفة.

حكاية الصعلوك الثانى

- ملك ابن ملك. قرأ الكتب والتواريخ، فساع ذكره وطلبه ملك الهند.
- جهزه أبوه للسفر مع عبيد له. وفى الطريق خرج عليه قطاع الطرق فقتلوا عبيده. أما هو فجرح.
- يلتقى الخياط فيخبره أن ملك المدينة التى نزل إليها هو أعدى أعداء أبيه.
- يعمل بعد نصح الخياط له حطاباً. يوماً ما يكتشف سرداباً يقوده إلى قبو حيث يلتقى بصبية فاتنة خطفها عفريت منذ سنين عدة.
- ينام مع الصبية، ويلوح لها بأنه قادر على إخراجها من أسرها ، فتنصحه ألا يفعل.
- يرفس القبة المطلسمة فيحضر العفريت خاطف الصبية، فيهرب - هو - تاركاً فأسه ونعله. وبعد ذلك يندم. يعاقب العفريت الصبية على خيانتها له بقتلها، ويأتى به فيسحره قرداً.
- يتسلل إلى مركب مسافرة. يحاول المسافرون قتله فيقوم الريس بحمايته.
- بعد وصول المركب إلى إحدى المدن، يعرف الملك أنه قرد

قارىء فاهم ذكى. أما ابنة الملك الشابة الساحرة فتعرف أنه رجل سحر قرداً.

- تقوم الساحرة الشابة بتخليصه من سحره بعد عناء. تموت الساحرة محترقة ويموت طواشى الملك، ويصاب الملك فى فكه. أما هو فيعود إلى صورته الإنسانية، لكنه يفقد عينه اليسرى.
- يطرده الملك فيقصد بغداد للقاء الخليفة.

حكاية الصعلوك الثالث

- ورث الملك عن أبيه، فحكم وعدل فى مدينته التى تطل على البحر.
- كانت له محبة فى السفر، فسافر طلباً للفرجة، لكن الرياح تسحب المركب إلى منطقة فيه فيقتربون من جبل المغناطيس.
- فى الجبل قبة من النحاس معقودة على عشرة أعمدة، وفوق القبة فارس من نحاس على فرس من نحاس، وفى يد ذلك الفارس رمح من نحاس، ومعلق فى صدره لوح من رصاص مطلسم. هذا الفارس مسؤول عن تحطيم المراكب التى تقترب من الجزيرة.
- يغرق الجميع فيما ينجو هو، بعد نجاته يسمع هاتفاً يدله على

طريقه قتل الفارس وكيفية نجاته، ثمة شرط لذلك هو ألا يذكر اسم الله .

- يقتل الفارس الشرير، ويأتيه زورق فيه رجل من نحاس، فيركب معه صامتاً.
- بعد أيام من إبحاره مع الرجل النحاسى يرى اليابسة فيهلل ويكبر. يقذفه الرجل النحاسى فى الماء. لكنه ينجو بعد جهد ويصل إلى جزيرة.
- يرى عمالا قادمين يقومون بنقل مؤونة من قبو. بعد انصرافهم ينبش فيجد سلما.
- يقوده السلم إلى تسعة وثلاثين بستاناً، ثم يجد باباً مغلقاً فيصر على فتحه لرؤية ما فيه. يجد حصاناً يفكه ويمتطيه فيطير به، ويحطه على سطح ويضربه بذيله فيتلف عينه اليسرى.
- يجد عشرة شبان عور، يرفضون مكوثه معهم ويطردونه يحلق ذقنه ويقصد بغداد.

بعد أن قمنا بالتلخيص على هذا النحو، ترى كيف نقرأ هذه السلسلة من الحكايات: كيف ندخل إليها، وبأى أداة من أدوات التحليل، وبخاصة أنها تغرى باقتراحات عدة. لدينا هنا ركام من المأسى التى لحقت بالشخصيات دون أن يفهموا لم خصوا بها، ثمة

قدرية تلوح متعالية على كل شىء كأن الناس ألعوبة فى يد قوة مبرأة من العقل والعدالة، فهى تطوح بالأحلام والآمال، وتستل ما فى الحياة من بهجة. ولذلك، تتبدى لغة الأبطال وهم يسردون لغة مكسورة مهزومة مستسلمة. ولعل هذه السمة من الذاتية التى تكتنف اللغة نابعة من أن الأبطال يسردون حكاياتهم، ويفسرون أحداثها من زوايا تخصهم، فهم أحيانا يقتربون من صورة الناطق بمظلمة، لا السارد لحكاية.

مرآة الآثم

فى حكاية الصعلوك الأول نحن فى حاجة لمعرفة البطل، أو الشخصية الأساسية الفاعلة. فإذا كان البطل هو الصعلوك، فماذا عن ابن العم، ما وظيفته فى تنظيم السرد أم أنه مجرد عنصر ثانوى سينهض بدور محدد ثم يزاح: الصعلوك هو الذى يسرد لنا الحكاية؛ حكايته هو، وهو الذى يتعرض للعذاب والانتقام، هذا صحيح، لكن ابن العم ليس فقط شخصية مهمة، ولكنها أيضاً محفوفة بالغموض، وربما لا يمكن لنا فهم حكاية الصعلوك دون حل هذا الغموض وإزالته. شخصية ابن العم مرحلية، فتختفى بعد نهوضها بما أوكل إليها من أحداث، وما حدده السارد من دور لها، مع ذلك فهى ترافق الصعلوك منذ وجوده لا فى الحكاية فحسب، بل فى الحياة أيضاً.

ليس هذا فقط ، وإنما تقوم بفعل أساسى يستخدم فيه الصعلوك، وهو الفعل الكارثى الأول، الذى تنهال بعده الأحداث. لهذا كله ينبغى أن نحدد علاقة ابن العم بالصعلوك.

من منظور هذا التحليل يلوح ابن العم متوحداً بالصعلوك. أو على وجه الدقة أن الصعلوك هو المتوحد به، علاقة التوحد مجاوزة لعلاقة المماثلة، وتصل إلى حد الامتزاج، وإنهيار الجدر بين اثنين، بحيث يصبح واحدهما امتداداً للآخر، حتى ليبدو أنهما شخص واحد.. بل لا نبالغ إن قلنا إن الأساس فى هذا التوحد هو شخصية ابن العم، ولذلك يصبح الصعلوك بعد موت ابن العم محترقاً امتداداً له. بعد أن يبدأ الصعلوك سرد حكايته بكلمات قليلة، يربط حياته بحياة ابن عمه على نحو واش بمغاز مجاوزة للعلاقة العادية بين ابنى عم: «واتفق أن أمى ولدتنى فى اليوم الذى ولد فيه ابن عمى». الولادة فى يوم واحد تربطهما، فيصبح الواحد مشدوداً إلى الآخر، ويصبح مصير أحدهما لحظة فى حياة الآخر. لقد ولدا معا وارتكب الأول إثم سفاح المحارم، أما الآخر فلم يكن قد وجد بعد، فوجوده قرين للغياب الذى يفصح عن نفسه فى أن يكون مجرد أداة. وحين يغيب الأول عقاباً على ما اقترفه، يبدأ الثانى فى الحضور. بيد أن حضوره رديف للغياب، لأنه حصر فى تلقى الفعل لا المبادأة به. لم لم يطلع ابن العم أحداً على سره سوى الصعلوك، ألانه من بلدة أخرى، فهو

لا يعرف السيدة، أعنى لا يعرف أنها أخته من صلب أبويه، ولم قبل الصعلوك القيام بالمهمة المطلوبة منه. الحكاية تراوغنا فى الإجابة عن هذه الأسئلة، فهى تغض النظر عنها وحديث الصعلوك عن الأخت يشى بعدم معرفته به، فهو يقول: «ثم عاد ومعه امرأة مزينة مطيبة». أهى مجهولة له فعلاً، برغم أنها ابنة عمه، أم أنه لم يعرفها تحت تأثير الشراب؟

قد يرى القارىء فى مراوغة الحكاية له، وعدم إجابتها عن هذه الأسئلة، ما يشى بعدم الدقة فى نسيج الأحداث مما يبعث على عدم الثقة فيما يسرد له، لكننى على العكس أرى فيها شقوقاً دالة، وكاشفة عن عدد من المغازى. فابن العم لم يطلع أحداً على سره، لخشيته من الرفض والفضح، أما الصعلوك فلا يخشى منه، لا لأنه لا يعرف أن السيدة هى أخته، ولا لعجزه عن منعه من المضى فى مشروعه، بل لأنه يرغب فيما رغب فيه ابن العم. إن كليهما رديف لصاحبه، وما يوحد بينهما أكثر مما يفرق، لذلك توحدا معا فى اقتراف هذا الإثم، أحدهما بالفعل والثانى بالمساعدة. يقول لنا الصعلوك على لسان السارد إنه كان فى سورة السكر ولم يقدر على رفض الطلب، لأنه كان قد وعد ابن عمه بمساعدته دون أن يعرف كنه الفعل ولا شناعته. ولكن هذا القول ينقضه تعاطفه الجلى مع ابن العم. لقد كان بإمكانه أن يسأل، خصوصاً لأن الغموض يلف الموقف كله، ومن ثم يمكنه الرفض. لكنه لم يفعل لأنه فى أعماقه كان

يرغب فى التحرر من وطأة النسق الأخلاقى الذى يحرم الأخت على أخيها؛ بعبارة أخرى ان هذا الفعل: فعل الاتصال الجنسى بالأخت، كان موضوع رغبة مطمورة تحت ثقل الوصايا ووطأة القيم الدينية والاجتماعية، ومن ثم ففيما يعجز هو، يلوح ابن العم قادراً على التحدى، على إتيان ما يعجز هو عن مجرد التصريح به حتى أمام نفسه. ولذلك لا نشعر بادانته ابن العم، بل يصلنا فقط تعاطفه معه ورفضه للعقاب الذى حل به. هذا التعاطف واضح فى موقفه من معرفة القبر الذى دخله ابن العم مع الأخت. لقد فتش عنه بعد دخولهما بقليل ففشل فى العثور عليه، بل ظل سبعة أيام ينقب عنه دون جدوى. وإخفاقه فى معرفة القبر يرجع طبعا إلى أنه لم يكن راغباً فى ذلك، فأن يعثر على القبر معناه أن بإمكانه أن يتراجع، وهو لايريد التراجع ولا يرغب فيه. أما بعد انتهاء المهمة، أى بعد لواذ ابن العم والأخت بالقبر، ومرور أسبوع كامل على وجودهما فيه، فقد كان سهلاً عليه أن يميز القبر، وأن يعرفه بعد نظرة واحدة إلى اليمين وأخرى إلى الشمال.

لكن ماذا عن الحدث نفسه، ماذا عن سفاح المحارم [٧]؟

ليس سفاح المحارم أمراً شائعاً فى (الليالى). فنحن نجده مرة فى حكاية «الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان»؛ حيث يتزوج شركان أخته نزهة الزمان، ويجامعها دون أن يعرفها، فتحبل منه وتلد بنتاً تسمى «قضى فكان». ودلالة الاسم واضحة؛ إذ تلقى

بالمسؤولية على القدر الذى قضى أمراً فكان. ويبدو أن الحكاية ترى الأمر انتقاماً سماويا من أبيهما الذى اغتصب الملكة إبريزة. بيد أن الحدث فى هذه الحكاية لا يوضع فى سياق المصائب الكبرى كما نرى فى حكايتنا.

ابن العم وأخته يرتكبان هذا الإثم بعد تقصد وإصرار. لقد عاشا معاً وأحب كلاهما الآخر، رجلاً وامرأة، دون اعتداد بالشروط التى تحوطهما. فلما كشفا أمرهما لابيهما الملك زجرهما زجراً بليغاً، على حد تعبير السارد، ومنع كليهما عن الآخر، فاحتالا على هذا التفريق، وخططا للاجتماع معاً إلى الأبد جثتين متفحمتين فى قبر. ومن الجلى أن سلوكهما ينطوى على قدر هائل من التحدى، فهما يمارسان علاقة محرمة، إذ انهارت بينهما جدر الأخوة، وضمتهما نوازع الهوى المحرم الملعون. سقطت النواهى، ونمت علاقة مدمرة وتوحشت، فهما لا يستطيعان الانفلات من سحرها، ولذلك - حين يتعرضان للتفريق - يخططان بدأب وصبر للاجتماع معا. الغريب أنهما سادران فى التحدى، فيختاران قبرهما معا. فى حكايات العرب عن العشق وصرعاه، يحدث التفريق بين العاشقين فى حياتهما، لكنهما يجتمعان معا في الموت، فى قبرين متلاصقين أو قبر واحد. وهو نفسه ما يفعله الأخ وأخته، فى دخولهما القبر معا، للحياة ثم للموت. كان بإمكانهما الهروب إلى بلاد يجهل الناس فيها أمرهما، لكنهما اختارا القبر عمداً، كأنهما يفران من السطح إلى

الأعماق، من الشمس إلى الرحم، لواذاً بالقبر من المجتمع وإدانته. ودخول العاشقين إلى القبر معا باختبارهما، وإن كان ينطوى على التحدى، فهو أيضاً ينطوى على التسليم بالعقاب وعدالته، ومن ثم اختارا لهما «تربة» أى قبراً، ولم يجدا لعرسهما موضعاً مناسباً سواه، حيث العودة إلى الرحم الأرضى، الذى يضمن لهما مواجهة الإدانة، تعد تسليماً بالعقاب الذى نزل بهما. بل إن هذا العقاب يتبدى موضوع رغبة، فى ضرب من السدور فى التحدى والخروج على النسق القيمى.

إن علاقة الصعلوك بابن العم تنطوى على تعقيد وغموض كما رأينا، ومن ثم يصبح أحدهما مرآة للآخر أو «عوضه»، كما تقول الحكاية على لسان عمّ الصعلوك. لقد توحد الإثنان فى واحد؛ نصفه خرج على المجتمع، واختار عقابه بنفسه ونصفه الآخر عاش ليرى العقاب، ويندم، ثم يصبح عوضه الذى يتلقى العقاب من بعد. ولذلك، تقدم الحكاية نفسها بوصفها حكاية عن الظلم الذى يحيق برجل صغير مفعول به، من قوة مخيفة قاسية لا تعرف الرحمة. رجل على العكس من أبطال الحكايات، ليس فاتناً، ولا محارباً شجاعاً، ولا حتى قادراً على الحب. وبرغم تسليم الحكاية على لسان ساردها الصعلوك بالعقاب، فهى تتهم هذه القوة بالافتقار إلى العدالة؛ ثمة انتقام غير مفهوم، وغير مبرر من قبل الصعلوك ، وهو انتقام ينصب على رأس الصعلوك وأبيه وعمه؛ فالأب يفقد ملكه، والعم أيضاً، فيما

يفقد الصعلوك عينه بعد أن احترق ابن العم وأخته. وكأن ثمة لعنة لحقت بالصعلوك، وبكل من يعزفه. الصعلوك لم يرتكب زنا المحارم، لكن لأنه ابن عم المرتكب وصنوه، الذى ولد فى يوم ولادته، وعوضه، فهو ملوث مثله. وبرغم أن القدر قد «أغار» على ابن العم وأخته وعاقبهما، إلا أن النجاسة تنتقل إلى الصعلوك، فيعامل بوصفه مرتكباً للجرم، ذلك أن اقتراف التابو يجعل مرتكبه نفسه تابو. ولذلك يحذر لمسه حتى لا تنتقل منه النجاسة (٨)، ومن ثم نفهم لماذا يقوم السرد بعقاب ابن العم والصعلوك:

« فلما وقفت قدامه مكتفاً أمر بضرب عنقى، فقلت «أتقتلنى بغير ذنب» فقال: أى ذنب أعظم من هذا. وأشار إلى عينيه فقلت «قد فعلت ذلك خطأ » فقال «إن كنت قد فعلته خطأ، فأنا أفعله عمداً» ثم قال «قدموه بين يدى» فقدمونى، فمد إصبعه فى عينى الشمال، فأتلفها، فصرت من ذلك الوقت أعور كما ترونى. ثم كتفنى ووضعنى فى صندوق، وقال للسياف «تسلم هذا، واشهر حسامك، وخذه، واذهب به إلى خارج المدينة واقتله، ودعه للوحوش تأكله».

على هذا النحو يكشف السرد عن رفض الصعلوك لهذه العدالة، كما تتمثل فى يدها الباطشة: الملك المغتصب للعرش، الذى يقتص من الصعلوك لذنب ارتكبه خطأ، وفى صغره، أى قبل تكليفه. وللتدليل

على قسوة هذه العدالة، يشير السرد إلى أننا إزاء انتقام من الملك. فمقابل تلف العين قبل التكليف نجد الرغبة فى القتل، والحرمان من الدفن، والترك للوحوش. ومن البديهى أن يشعر الصعلوك بوجود خلل فى الكون ونسيجه، ينتج عنه العقاب الظالم، واغتصاب العرش وتشويه الأعضاء. وإذا كان حلق اللحية وارتداء شارة الصعلكة دليلاً على التنزل من أعلى إلى أسفل، فهو فى الوقت نفسه دليل على فساد العدالة الأرضية، التى تتمثل بالانتقام.

الهبوط من الفردوس

ما يحدث للصعلوك الثانى لا يعدو أن يكون صياغة أخرى للمشكل الأخلاقى الذى تطرحه حكاية الصعلوك الأول. هناك بالطبع اختلافات وتوافقات بين الحكايتين، لكن النظام الذى يكمن خلف الأحداث والشخصيات واحد، كلا الصعلوكين ابن لملك، وكلاهما يتعرض لاعتداء قوة غاشمة، هى الوزير مغتصب الملك فى حكاية الصعلوك الأول، وقطاع الطريق فى حكاية الثانى، وكلاهما يتدخل شخص ما لمساعدته، الصعلوك الأول أنقذه سياف أبيه من القتل والثانى ساعده الخياط بتقديم الإيواء والنصيحة. وكلاهما يعمل ثم يندم من بعد؛ الأول ندم على مساعدة ابن العم المرتكب زنا المحارم، والثانى ندم على رفسه للقبة المطلسمة. وكلاهما نذير شؤم، فما أن يطأ موضعاً حتى تحل به الكوارث، وهكذا نجد أن الصعلوك الأول:

يذهب إلى ابن عمه ←——— فيحترق ابن العم والصبية

ويعود إلى مدينته ←——— فيفقد أبوه الحكم، ويفقد هو عينه.

أما الصعلوك الثانى فهو:

يهبط إلى القبو ←——— فتقتل الصبية المخطوفة

يذهب إلى قصر الملك ←——— فتحترق الأميرة ويموت الطواشى ويفقد الملك عينه... إلخ.

لكن الاختلافات بين الصعلوكين قائمة أيضاً، فالصعلوك الثانى يمتاز عن الأول بقراءة الكتب والتواريخ وحسن الخط، كما أنه يلتقى بصبية آية فى الجمال. الأول رجل فقير صغير، مفعول به، فيما يحاول الثانى أن يكون فاعلاً ولو لمرة، فيفشل فشلاً ذريعاً، لا مزيد عليه. فحينما يلتقى بالصبية فى القبو، ويبيت معها «ليلة مارأى مثلها فى حياته» تخبره أن العفريت عاهدها إذا احتاجت إلى شىء، أن تلمس القبة المطلسمة بيديها، فيأتى فى الحال، فما كان منه إلا أن أصر على رفس القبة ليجىء العفريت فيقتله، فهو «موعود بقتل العفاريت» لكنه حين يقف فى مواجهة العفريت يكشف عن هلع شديد. لقد ظنته رسول الفرح الآتى من عالمها الذى أقصيت عنه منذ خمسة وعشرين عاماً، فإذا به رسول الموت وأداة القدر. إنه، إذن، غمامة كذوب تلوح بالمطر دون أن تملكه.

على أننا لو تأملنا قليلا لوجدنا أن الندم فى الموقفين ليس

واحداً. فالصعلوك الأول يساعد ابن العم فى اللواذ بالقبر، وعيبه كامن فى صمته عن السؤال؛ فى إذعانه لسطوة ابن العم عليه وتوحده معه. أما الثانى فهو فى سورة النشوة بليلته مع الفتاة التى تشبه «الدرة» على حد تعبير السرد؛ فى هياج روحه غب الحب، يندفع فى فعل تدميرى لنفسه وللفتاة. وبرغم أن الهبوط إلى أسفل حيث القبو، يلوح طريقاً إلى إيذاء الصعلوك، إلا أن السرد، وعلى النقيض من الحكاية السابقة، يصنع من القبو فضاء عذباً، يأخذ صورة الفردوس: رجل وامرأة التقيا مصادفة؛ المرأة منفية عن عالمها، أى عن الشمس الساطعة والهواء الطلق، وعن أبناء جنسها من الرجال، محبوسة فى قبو ينوء بالعزلة، يحتازها عفريت. أما الرجل فهو منفى عن بيت أبيه مبعد عن كتبه وعالمه، جائع عار، يعانى جراح روحه وجسمه بعد خروج قطاع الطرق عليه، مع هذا يصنعان فردوسا مكنوناً، سرياً، فيتحول القبو إلى نقيضه:

«ففرحت، ثم نهضت على أقدامها، وأخذت بيدى وأدخلتنى من باب مقنطر وانتهت بى إلى حمام لطيف ظريف. فلما رأيته خلعت ثيابى وخلعت ثيابها ودخلت فجلست على مرتبة وأجلستنى معها وأتت بسكر ممسك وسقتنى، ثم قدمت لى مأكولاً، فأكلنا وتحادثنا ثم قالت لى نم واسترح فإنك تعبان. فنمت يا سيدتى

وقد نسيت ما جرى لى وشكرتها. فلما استيقظت وجدتها تكبس رجلى فدعوت لها وجلسنا نتحادث ساعة، ثم قالت: والله إنى كنت ضيقة الصدر وأنا تحت الأرض وحدى، ولم أجد من يحدثنى خمسا وعشرين سنة، فالحمد لله الذى أرسلك إلى ثم أنشدت:

لو علمنا مجيئكم لفرشنا

مهجة القلب أو سواد العيون

وفرشنا خدودنا والتقينا

ليكون المسير فوق الجفون

فلما سمعت شعرها شكرتها وقد تمكنت محبتها فى قلبى، وذهب عنى همى وغمى. ثم جلسنا فى منادمة إلى الليل، فبت معها ليلة ما رأيت مثلها فى عمرى. وأصبحنا مسرورين فقلت لها: هل أطلعك من تحت الأرض وأريحك من هذا الجنى؟»

ثمة جملة تلفت النظر فى هذا الجزء الذى اقتطفناه من الحكاية: «خلعت ثيابى وخلعت ثيابها» إن خلع الثياب فى مثل هذا السياق يعنى التهيؤ للاتصال الجنسى، لكننا نباغت بشىء آخر يكسر توقعنا؛ فالسرد يقوم باستبعاد مشهد شهر عن (الليالى) التفنن فى تصويره، كأن السرد يومىء إلى الاتصال الجنسى دون الوقوف لديه طويلا.

السرد لا يستبعد حدث الاتصال فهو يعبر عنه بجملة «ليلة ما رأيت مثلها فى حياتى»، لكنه يومىء إلى احتياج مجاوز للرغبة الخالصة، فيمزجها بالمنادمة والحديث وإنشاد الأشعار والغزل، حتى لا يشوب المشهد ما يجرح صفاءه. وربما تكون هذه الآلية عنصراً من عناصر صنع «الفردوس»، حيث الرجل والمرأة فى وجودهما الحى الأولى البدائى، زوجان فى مواجهة الحاجة والوحدة وقوى الشر.

لكن هذا الفردوس لحظى موقوت فسرعان ما يهبط منه الرجل والمرأة لخطأ هين، فيتهمان بارتكاب المحرم. فى الحكاية الأول كان القبر مكان اقتراف زنا المحارم، وفى الحكاية الثانية يلوح القبو مزدوجاً؛ فهو من منظور الصعلوك وصاحبته فردوساً، لكنه من منظور الجنى موضع ارتكاب المحرم:

> «فالتفت إلى وقال: يا إنسى، نحن فى شرعنا إذا زنت الزوجة. يحل لنا قتلها، وهذه الصبية اختطفتها ليلة عرسها وهى بنت اثنتى عشرة سنة ولم تعرف أحداًغيرى. وكنت أجيئها فى كل عشرة أيام ليلة واحدة فى زى رجل أعجمى. فلما تحققت أنها خانتنى قتلتها».

نحن هنا مع وعى السرد بنسبية القيم وتغيرها، بل مع شكوى ضمنية من فوضى الحكم القيمى، ففيما تأخذ الصبية صورة المرأة

المغبونة من وجهة نظر السارد الصعلوك، فإن الجنى الخاطف يرى العكس، فهى زوجه التى اختطفها ليلة عرسها منذ كان عمرها اثنتى عشرة سنة، وهى إذن قد زنت. وطبقا لشريعة الجان يحل قتل الزوجة الزانية. هكذا تعم الفوضى العالم فنقترب من صورة الغابة التى تنهض الحياة فيها على القوة لا الحق، ولذلك يلوح السارد محتجاً على هذه القوة الظالمة التى ترى العدالة فى الانتقام، كما رأينا فى انتقام الوزير مغتصب الملك من الصعلوك الأول. ومهما يكن أمر الصبية والصعلوك، فإن الجنى القادر يعاملهما بوصفهما مرتكبين لتابو الزنا.

مرتكب التابو، كما سبق يعاقب، إما من قوة عليا تغير عليه، وإما تتولى الجماعة التى خرق نسقها القيمى أو أحد أفرادها عقابه، كما حدث للصبية المخطوفة. لكن بما أن مرتكب التابو تلحقه النجاسة - على حد تعبير فرويد - فكل من يلمسه يصبح مثله. ولذلك يعاقب الصعلوك بتحويله عبر السحر من رجل إلى قرد، ومن ثم يؤول مصير كل من يلمسه إلى الدمار. لقد حذرت الصبية الصعلوك من لمس القبة حتى لا يأتى الجنى، ويكتشف أمرهما، لكن الصعلوك لم يسمع نصحها. الصعلوك لمس الصبية حين بات معها ليلة لم يعش مثلها، ومن ثم لم يعد قادراً على منع نفسه من رفس القبة. الارتباط جلى بين لمس الصبية ولمس القبة، فكأن القبة المطلسمة مواز رمزى

للزوجة، ومن ثم فلمس الصبية يقود إلى لمس رمزها. الصعلوك إذن مقترف العديد من المحرمات: الهبوط إلى أسفل الأرض، حيث الكائنات من غير البشر، لمس الزوجة المخطوفة، ولمس القبة شروعاً في قتل الجنى وتحرير الزوجة من أسرها، وأخيراً الفرار من مواجهة الجنى، لجبنه عن تحمل مسؤولية ما نتج عن فعله، ومن ثم يكون العقاب فقدان الفردوس المكنون والحرمان من الفتاة، ثم التحول إلى قرد؛ فقدان الفردوس يعيده إلى ما كان عليه من ضياع وعراء. فيما يرمز التحويل إلى قرد إلى وصمه بارتكاب المحرم. لنلاحظ أن العقاب فى هذه الحالة مختلف عن العقاب الذى حل بالصعلوك الأول، فقد سحر قرداً ليمر بعملية تعرف، حين تراه ابنة الملك فتعرف أنه رجل مسحور، وتعرف سبب سحره ومن قام به.

والسحر فى (الليالى) أمر شائع؛ فنحن نلقاه فى حكايات عدة. وهو باختصار تحويل للكائن البشرى من صورته المعتادة إلى صورة أخرى من مرتبة أدنى طبعا. وغالباً ما يكون ذلك التحويل بسبب جرم اقترف. فالسحر إذن عقاب لمقترف إثم. لكن فى بعض الحالات - على نحو ما نرى فى «حكاية الصياد والعفريت» - يكون ناجماً عن رغبة فى التخلص من شخص، لكنها رغبة لا تصل إلى حد القتل. مع ملاحظة أن هذا التحويل يقف عند حد معين؛ فالكائن البشرى المتحول إلى قرد مثلا لا يفقد كل صفاته البشرية، وإلا انتفى أى

سبب يدل على أنه مسحور. وفى حكايتنا، فإن القرد الذى أصبحه الصعلوك لا يصبح قرداً تماماً، بل يظلّ قادراً على الفهم والكتابة ولعب الشطرنج، مما يجعل الناس يرونه شيئا عجيباً، ومن ثم يوجد من يكتشف أنه ليس قرداً بل إنسان مسحور.

وهكذا، يتعرض الصعلوك لعملية تعرف على النحو الذى عودنا إياه سارد (الليالى). يدعو الملك ابنته الشابة الحسناء لترى تلك «العجيبة»؛ أى لترى القرد الفاهم الذكى الحسن الخط الذى فاز على الملك نفسه فى الشطرنج. وحين ترى الأميرة القرد تغطى وجهها وتعاتب الملك أباها: «كيف طاب على خاطرك أن ترسل إلى، فيرانى الرجال الأجانب». وبالطبع يعجب الملك مما تقول، وتبدو عليه الحيرة. لكن الأميرة سرعان ما تشرح له الأمر فيعاتبها على أن بها فضيلة كالسحر دون علمه، ويطلب منها أن تخلص المسحور مما هو فيه من بلاء. ولكن على عكس كثير من حكايات (الليالى) التى وجد بها مسحورون، تتم عملية تخليص المسحور بعد معركة حامية، وبدلاً من تخليص الشاب إلى التحول إلى كائنات أخرى، وبدلاً من تخليص الشاب المسحور وتزويجه من مخلصته الشابة الساحرة، كما يتوقع القارئ العارف بمنطق هذا العنصر فى (الليالى)، نجد الأمر مختلفا. صحيح أن المسحور يعود إلى ما كان عليه من قبل، لكن معركة الساحرة الشابة مع العفريت تنتهى بطائفة من الخسائر، تلف عين

الصعلوك، واختراق فك الملك، وموت طواشيه، وأخيرا هلاك الساحرة الشابة محترقة. لم لم يخلّص الصعلوك من أسره ثم يتزوج من مخلصته كما رأينا في «حكاية التاجر مع العفريت». أيرجع هذا إلى أن الساحر للصعلوك ليس إنسيا، أم يرجع إلى ما اقترفه الصعلوك من إثم، أم لأن للصعلوك مقترف لتابو، وكل من يلمسه يصبح هو نفسه كذلك، ومن ثم يحل به عقاب من نوع ما. أم لأن تخليص الصعلوك وتزويجه، لا يتفق مع مخطط الحكاية، فاختارت - من ثم - ما يجلعها تستمر حتى تصل إلى غايتها.

مهما يكن الأمر ، فإن الصعلوك قد عوقب بتحويله إلى قرد. لكن لماذا لم يسحر كلباً - وقد ولغ في إناء ليس له، على سبيل المثال؟

يبدو أن تفسير ذلك كامن في تصور أن القردة كانوا أناساً فمسخوا لعصيانهم الله. هذا معناه تسليم السرد بجرم الصعلوك. جاء في القرآن «ولقد علمتم الذين اعتداوا منكم في السبت، فقلنا لهم كونوا قردة خاسئين» (البقرة / ٥٦)، و«قل هل أنبئكم بشر من ذلك مثوبة عند الله من لعنه الله وغضب عليه، وجعل منهم القردة والخنازير وعبد الطاغوت» (المائدة/ ٦٠)، و «فلما عقوا عما نهوا، قلنا لهم كونوا قردة خاسئين» (الأعراف/ ١٦٦). ولذلك، فالقرد أقرب الحيوانات إلى الإنسان، فإنه يضحك، ويطرب، ويقعى، ويحكى، ويتناول الشيء بيده. وله أصابع مفصلة إلى أنامل وأظافر. ويقبل

التلقين والتعليم. ويأنس الناس، ويمشى على أربع مشيه المعتاد، ويمشى على رجليه حيناً يسيراً. ولشعر عينيه الأسفل أهداب، وليس ذلك لشيء من الحيوان سواه. وهو كالإنسان إذا سقط فى الماء غرق كالأدمى الذى لا يحسن السباحة. ويأخذ نفسه بالزواج والغيرة على الإناث، وهما خصلتان من مفاخر الإنسان على حد تعبير الدميرى الذى يقول إنه يستمنى بفيه [٩] حين يغلبه الشبق. ولذلك، فالقرود يقيمون حد الرجم على الزانى أو الزانية منهم [١٠]. والعرب تربط، لسبب ما، بين القرد والغلمة. ففى الحديث أن الرسول (صلعم) قال: «رأيت فى منامى كأن بنى الحكم بن العاصى، ينزون على منبرى كما تنزو القردة» [١١] والعرب تقول فى أمثالها: أزنى من قرد [١٢]. أما (الليالى) فتقرنه بالشبق، وتقرن العبد الأسود به، لأن كليهما مولع بالنكاح.

وهكذا، فالقرد شبيه بالإنسان، كأنه فرع منه، وليس العكس، أو هو على وجه الدقة كان إنساناً فمسخ لعصيانه الله. والعصيان إذن طبع فى الإنسان، حتى يظل العالم ممتلئاً بالقرود. ولو كف الإنسان عن اقتراف الخطايا المكبرى التى تغضب الله لكان هذا معناه انقراض القرود فى العالم، ولأن القرد إنسان متحول، فقد ظلت واضحة فيه بعض المظاهر التى تدل على أصله، مثل الضحك والبكاء، والزواج والغيرة، والوعى بالذنب وإقامة الحد على مقترفه.

وهو إلى ذلك كله كائن مغتلم، شديد الطلب للمواقعة. وبرغم أن الصعلوك فى الحكاية لا يأخذ هذه الصورة، صورة المولع بالنكاح، فقد مسخ قرداً، ويبدو أن الجنى اختار له هذه الصورة لأنه زنى بصاحبته، فهو يحوله إلى قرد لتظل هناك صلة بين الجرم والصورة التى صار عليها. لكن المسخ عقاب للعصاة بأمر إلهى، أما هنا فهو فعل شيطانى لا يتناسب مع الجرم، ولهذا يتبدى سرد الصعلوك شاكيا متأففاً، فقد عوقب عقاباً يجاوز جرمه، فيما ظل الجنى بلا عقاب، وحين عوقب لم يتناسب عقاب موته مع مجمل ما اقترف من جرائم. الجنى ارتكب جرم خطف الصبية، وجرم معاشرتها دون رضاها، وجرم نفيها من عالمها الذى تحبه، ثم بعد ذلك جرم قتلها وسحر الصعلوك. وحين تصدت له الأميرة الشابة نتج عن معركتها معه عدد كبير من الجرائم. صحيح أنه احترق فى هذه المعركة وقضى نحبه، إلا أن ذلك كله لا يتناسب مع ما اقترف. أما الصعلوك فقد عانى من تحويله إلى قرد، لأن هذا التحول وقف عند الصورة فقط، إذ ظل الصعلوك محتفظاً بكثير مما كان يعرفه قبل مسخه، ومن ثم فهو ليس إنساناً كما عهد نفسه وعهده الناس، وليس قردا كاملاً يحيا مع قرود، لكنه إنسان تقريباً فى سمت قرد، هيئته ضد لحقيقته، ومن ثم يلوح كل شىء فى غير موضعه، والعدالة لا تجد من يحققها، ولذلك بعد فقدان عينه يتوجه إلى بغداد، لعله يقف أمام خليفة رب العالمين فيسمعه شكواه ويطالب بإنصافه.

ضد ميتافيزيقا المعدن

فى حكاية الصعلوك الثالث، ابن خصيب، غموض يفوق غموض الحكايتين السابقتين، وإن احتوت عناصر المأساة نفسها. ومن ثم فعلاقة المشابهة الناتجة عن علاقة المجاورة تعضدها عناصر أخرى. وبرغم بعض الاحتلاف فى الحوافز ونظم الأحداث يظل النسق الأساسى الذى ينتظم الحكايات الثلاث واحداً:

خرق لمحرم ◄——— عقاب ◄——— الصعلكة.

بطل الحكاية ملك ابن ملك: حكم وعدل وأحسن للرعية، لكن عيبه كامن فى «محبته للسفر والفرجة». فضوله يأخذه إلى التجول ومطاردة المعرفة. ومن هنا تبدأ مشكلته. الصعلوك الثانى مولع بالمعرفة أيضاً، لكنها معرفة ثاوية فى بطون الكتب وسير الأولين. أما ابن خصيب فهو ابن مدينة بحرية مفتوحة على الآفاق البعيدة الغامضة. المدن المكنونة المحاطة بمدن أو صحارى أو حقول، تظل غارقة فى أسر المكان المغلق، وأبناؤها مكتفون بما لديهم. أما مدينة ابن خصيب فهى من طراز آخر، مكشوفة للبحر الذى يغرس فى نفوس أبنائها نداءات الفضول والمغامرة «فالبحر فتنة تسلب العقل، وتؤدى إلى الهلاك» [١٣]. إن ظاهره - كما يقول النفرى - ضوء لا يبلغ، وقعره ظلمة لا تمكن، وبينهما حيتان لا تستأمن [١٤].

وهكذا يشارك المكان فى تحديد مصير ساكنه، كما يحدد القدر

مصير البطل التراجيدى، فالمدينة الواقعة فى إغواء البحر تسم أبناءها بما وسمت به من خصائص الانكشاف والانفتاح، فيشبون وقد تأججت فيهم نار غامضة، وبرغم بسلطة الحكم والمال يظلون مشدودين إلى السفر، فهم أسرى فتنة البحر. البر يمنح الشعور بالانغراس فى المكان، فيما يلوح البحر بوعد الاكتشاف والمعرفة والفضول. وهكذا يسافر الصعلوك، أى يركب البحر مشدوداً إلى ضوئه الذى لا يبلغ؛ ليعرض حياته للريح واختلاف المياه، والتيه، وسلطة المغناطيس «لأن الله وضع فى حجر المغناطيس سراً، وهو أن جميع الحديد يذهب إليه».

وعلى عكس الصعلوك الأول الذى يشارك ابن العم واخته فى ارتكاب سفاح المحارم، والصعلوك الثانى الذى يرتكب الزنا مع البنت المخطوفة، صاحبة العفريت، فإن ابن خصيب يحاول أن يكون قادراً على الفعل المجاوز رغباته الفردية. ففى جبل المغناطيس قبة من نحاس معقودة على عشرة أعمدة، وفوقها فارس نحاسى يمتطى فرساً من نحاس، وفى يد الفارس رمح من نحاس ، ومعلق فى صدره لوح من الرصاص المطلسم. ومادام هذا الفارس رابضاً فى موضعه، فكل مركب تقترب لابد أن تتحطم بعد تفككها فيغرق ركابها. يسمع ابن خصيب هاتفاً يأمره بقتل هذا الفارس ويدله على السلاح ونوعه وموضعه، كى يريح الناس من «هذا البلاء العظيم»،

فيستجيب ويصرع الفارس. الحكاية إذن لا تحتوى على بطل مفعول به كما رأينا فى الحكايتين السابقتين، بل تنطوى على صراع؛ قوة خيرة يمثلها ابن الخصيب وتقترن بالمعرفة وحب العدل وخير الناس فى مواجهة قوة شريرة ضد لراحة الناس . مولعة بالتدمير.

فى البداية تظهر قوة مساعدة للبطل هى لوح الخشب الذى ينجيه من الغرق، شأن كثير من الحكايات التى تحتوى حافز التعرض للغرق. ثم تظهر قوة غير منظورة هى الهاتف الذى يدل ابن خصيب على كيفية قتل الفارس النحاسى. ويبدو أنها قوة محايدة إزاء ما يحدث؛ فهى التى تخبر الصعلوك عن طريقة نجاته المشروطة، أى أنها تضعه فى اختبار:

«يا ابن خصيب إذا انتبهت من منامك فاحفر تحت رجليك تجد قوساً من نحاس وثلاث نشابات من رصاص منقوشاً عليها طلاسم. فخذ القوس والنشابات وارم الفارس الذى على القبة وأرح الناس من هذا البلاء العظيم. فإذا رميت الفارس يقع فى البحر ويعلو حتى يساوى الجبل ويطلع عليه زورق فيه شخص غير الذى رميته فيجيئ إليك وفى يده مجداف فاركب معه ولا تسم الله تعالى فإنه يحملك ويسافر بك مدة عشرة أيام إلى أن يوصلك إلى بحر السلامة. فإذا وصلت هناك تجد من يوصلك إلى بلدك. وهذا إنما يتم لك إذا لم تسم الله».

الهاتف يعنى أن ثمة قوة مجاوزة لقوة البشر تتدخل لصالح الصعلوك، وبرغم غموضها فهى تقوم فعلاً بإرشاده إلى كيفية التخلص من الفارس النحاسى، وتحذره من الوثوق فى خطأ النطق باسم الله. مع ذلك فهى غير واضحة، بل قد تكون محايدة، فهى نتاج رؤيا رآها الصعلوك فى نومه. بل أن الصعلوك ينام سنة صغيرة تشى بأن النوم يقوم فقط بوظيفة ظهور الهاتف وتدخله لصالح الصعلوك، فيأخذ الصعلوك صورة من يتلقى الوحى.

أما اعتبار النطق باسم الله محظوراً يجب اجتنابه للحصول على النجاة، فهو يشير بوضوح إلى بقايا عبادة قديمة ترى فى رمز الشر إلهاً يعبد، وفى هذه العبادات اتخذ إبليس صورة إله الشر الذى يقتسم حكم العالم مع إله الخير، وفيما بعد، فى عصور تالية، خفضت رتبة هذا الإله إلى صورة ملاك عاص (١٥). ومهما يكن الأمر، فإن البطل لم يستطع أن يفى بشرط عدم النطق باسم الله. فبرغم أنه قسر نفسه على الصمت لمدة عشرة أيام، إلا أنه حين رأى ما يبشر بسلامته اندفع مهللاً مكبراً، فقام الرجل النحاسى بإلقائه فى الماء. ومع أن ابن خصيب قد صرع الفارس النحاسى إلا أنه يعود مرة أخرى فى صورة الرجل النحاسى الذى يقود الزورق.

ابن خصيب إذن يصارع قوى يجعلها السرد رموزاً للشر: جبل المغناطيس ثم الفارس النحاسى. جبل المغناطيس الذى يذكر

المؤرخون العرب أنه يقع قريباً من بحر القلزم فى مصر [١٦]، هو جبل شيطانى، على عكس الجبال المقدسة التى نراها فى الثقافة العربية والعبرية. الجبل موضع مرتفع من الأرض. فهو قريب من السماء، مثل الجلجثة فى المأثور المسيحى، وجبل المقطم فى المأثور الفاطمى، تلك جبال طوبتها الأديان ومنحتها دلالة روحية. أما الجبل الأسود، فهو على نقيض ذلك، قد وضع الله فيه سراً، هو أن جميع الحديد يذهب إليه، ومن ثم فكل مركب تقترب منه يلحقها الدمار، ولذلك نجد أن قبته تقوم بدور ضد للقباب التى تنهض فى الأماكن المقدسة التى طوبت. القبة المقدسة صورة مصغرة للقبة السماوية أى أنها نقطة التقاء الأرض بالسماء، فهى وسيط بينهما، منها تصعد دعوات المؤمنين، وفى رحابها تقام صلواتهم. أما القبة هنا، فهى نقيض ذلك تماماً؛ حيث يعلوها وثن شرير هو تمثال الفارس النحاسى.

لكن لماذا يأخذ المعدن هذه الصورة فى الحكاية.

النحاس عنصر شحيح الحضور فى الشعر العربى، بل يكاد يكون منعدما. وهذا أمر لا غرابة فيه. فقد كان العرب بدواً يحيون فى مجتمع بسيط، علمه هين بمثل هذه الأشياء، ولذلك فمعرفته بها عابرة، لا تصل إلى حد الألفة. فليس النحاس برقاً أو حماما أو نوقاً أو يرابيع... إلخ، كى يصبح عنصراً أساسياً فى ذلك الشعر. إلى ذلك

سنجد الأمر نفسه فى القرآن الكريم. فكلمة النحاس تذكر فى آية واحدة: «يرسل عليكما شواظ من نار ونحاس فلا تنتصران» (الرحمن/ ٣٥). أما فى (الليالى) التى تكون نصها عبر عصور طويلة، فتحتوى على حكاية كاملة عن مدينة سخط أهلها إلى كائنات نحاسية.

فى المعاجم العربية تشير مادة «نحس» إلى معان عدة [١٧]. فهى تعنى الجهد والضر، أو هى خلاف السعد من النجوم. نقول: يوم نحس أى مشؤوم. وفى القرآن «إنا أنزلنا عليهم ريحاً صرصراً فى يوم نحس مستمر » (القمر/ ١٩). وفيه أيضاً «فأرسلنا عليهم ريحاً صرصراً فى أيام نحسات» وقد قرئت نحسات بكسر الحاء وتسكينها والنحسات هى الأيام المشؤومات. هذا هو المعنى الأول. أما المعنى الثانى فيرتبط بالريح الباردة إذا دبرت كما أن النحس هو الغبار، ويؤكد التيفاشى [١٨] أن النحاس هو الدخان إذا خلص من اللهب وعلا وخلصت حرارته. وفى هذا المعنى نجد شاهداً لنابغة بنى جعدة يقول فيه:

«يضىء كضوء سراج السليط لم يجعل الله فيه نحاساً».

أى لم يجعل فيه دخاناً لا لهب له. ويفسر ابن مجاهد الآية «يرسل عليكما شواظ من نار ونحاس فلا تنتصران» قائلاً: النحاس الصفر المذاب فيصب على رؤوسهم. وهو رأى الضحاك أيضاً الذى فسر

«شواظ من نحاس» قائلاً: سيل من نحاس [١٩]. أما القزوينى فينص بجلاء على أن النحاس معدن قريب من الفضة. والفرق بينهما حمرة اللون واليبس وكثرة الوسخ. فالفضة أنقى طبعاً . أما النحاس فهو معدن مشوب يفتقد إلى النقاء، فحمرته نتاج الإفراط فى الحرارة والكبريتية. أما يبسه ووسخه فلغلظ مادته. ولذلك يحذر من اتخاذ الطعام فيه لأنه يسبب أمراضاً لا حصر لها [٢٠]. ويصر أبوحيان التوحيدى على الربط بين النحاس وفساد المزاج، فإن:

«من أدمن الأكل والشرب فى أوانى النحاس أفسدت مزاجه، وعرض له أمراض صعبة، وإن أدنيت أوانى النحاس من السمك شممت لها رائحة كريهة. وإن كبت آنية النحاس على سمك مشوى أو مطبوخ بحرارته حدث منه سم قاتل» [٢١].

إلى ذلك كله يأخذ النحاس دوراً محدداً فى كثير من حكايات (الليالى)، فتصنع منه القماقم التى يسجن فيها الجن، فيما تسد أفواهها بالرصاص. النحاس يأخذ إذن دلالات عدة. من ناحية هو أداة لتعذيب الخطاة فى العالم الآخر. لأنه مرتبط بالإفراط فى الحرارة والكبريتية. كما أنه – فضلاً عن ذلك – قرين الشوب والوسخ، ولذلك لا تتخذ منه آنية للطعام، حتى لا يتسمم ما فيها. لكنه من ناحية أخرى معدن صلب يصلح لسجن العفاريت والكائنات النارية الشريرة، فهو إذن مادة مبهمة غامضة، تكتنفها الريب. وهو

أمر يمتد إلى المعادن بوجه عام؛ فهي تنطوي على الخير حين تصبح في قبضة الإنسان، فيمكنه السيطرة عليها وترويضها، وهي مصدر للشر حين لا تكون كذلك؛ أي حين تصبح شيئا مثقلاً بدلالات الغموض والرهبة. ويرى مرسيا إلياد [٢٢] أن للمعدن قداسة طابعها أرضي في مقابل القداسة السماوية المنبعثة من السماء؛ فالمعادن تنبت في جوف الأرض، أي أنها أقرب إلى الرحم؛ رحم الأرض الأم. لهذا فهي مثقلة بقداسة مظلمة، لأنها تنطوي على قوى مقدسة وشيطانية في آن. إنها تحوي الخوف والأمن معا كالكائنات الإلهية جميعا. وكما رأينا في الحكاية فالمعادن تأخذ صورة كائن غريب تند قوته التدميرية على الفهم، فصلابة النحاس والرصاص، وقدرة المغناطيس على الجذب، تضعه في سياق ما لم يروض بعد من قوى الطبيعة، فهو أقرب إلى العواصف وهياج البحر وعلى النقيض من الخشب الذي يأخذ دائما دور المساعد في إنقاذ البطل.

على هذا النحو، فإن الصعلوك ما إن ينهض من كبوة حتى يجد نفسه في موقف أكثر صعوبة. لقد ارتكب إثم ركوب البحر بسبب فضوله وتوقه إلى الفرجة، فيأخذه البحر إلى جبل المغناطيس، لكنه يضيع فرصة نجاته لعدم انصياعه لتحذير الهاتف، فيتعرض ثانية للغرق، حتى يجد نفسه على جزيرة، أي يابسة محاصرة بالماء. ومن ثم يقول السرد على لسانه: «كلما أخلص من بلية أقع في أعظم منها». وكي يستطيع النجاة من هذا الحصار كان لابد له من ارتكاب مجموعة من المحرمات، أولها الفضول، الذي دفعه إلى التلصص

على الشيخ العجوز والصبى الجميل، ومن ثم قاده إلى الهبوط إلى أسفل ، فلما رأى تسعة وثلاثين بستانا لاحظ أن البستان الأخير الذى يحمل رقم الأربعين مغلقاً، فلم يستطع مقاومة فضوله «ما الذى فى هذا المكان، فلا بد أن أفتحه وأنظر ما فيه، فلما فتحه وجد حصاناً، فإذا به يرتكب إثم اعتلاء الهواء:

«فوجدت فرساً مسرجاً ملجما مربوطاً ففككته وركبته فطار بى إلى أن حطنى على سطح وأنزلنى وضربنى بذيله فأتلف عينى وفر منى».

ومع أن الحصان قد أنقذه من حصاره فى الجزيزة المحاطة بالماء، إلا أنه أنزل به عقاب إتلاف العين، لأن ابن خصيب قد تجاوز حدوده إذ ركب الفرس، لا لأن التحليق فى الفضاء كما يقول كيليطو[٢٣] من عمل الشيطان، وإنما لأنه وقف على الأنبياء فقط. الارتقاء خصيصة نبوية تنقل النبى من أسفل إلى أعلى عبر الحصان المقدس، البراق، فى رحلة المعراج إلى السماء. أما الإنسان العادى فليس له أن يهفو إلى تجربتها، فذلك معناه اغتصاب خصيصة وقف على الأنبياء، ومن ثم فاغتصابها محرم، يحل العقاب بمقترفه.

حكايات البنات

قبل أن نقوم بتحليل الحكايتين اللتين تقوم البنات بسردهما، سنقوم بتلخيصهما على النحو الذى فعلناه مع الصعاليك.

حكاية البنت الأولى

- أخت غير شقيقة لأختين. يموت الأب تاركاً قدراً كبيراً من المال، فتحصل كل فتاة على نصيبها الشرعى من تركته.

- تتزوج الشقيقتان فيما تظل هى دون زواج. وفيما تسافر الشقيقتان مع زوجيهما للتجارة، تظل هلى فى بغداد دون زواج.

- يخسر الزوجان كل مال الشقيقتين فيتركانهما فى الغربة، فتضطران للعودة فى هيئة مزرية إليها، فتضمهما إليها، وتحسن إليهما، وتشركهما فى مالها الذى ينمو.

- تصر الشقيقتان على الزواج ثانية. وبرغم رفضهما نصيحتها، تقوم بتجهيزهما من مالها الخاص. تفشل الشقيقتان فى زواجهما وتعودان للحياة معها.

- تهيىء متجراً وتستعد للسفر، فتصر الشقيقتان على السفر معها. المركب «تتوه» ويغفل الريس عن الطريق، فيدخلون إلى مدينة لم تكن هدفاً لهم.

- المدينة خالية من السكان، وأهلها مسخوا لعصيانهم الله . أما المتاع من ذهب وفضة وقماش وجواهر فباق على حاله. ركاب السفينة يستولون على الأموال.

- تدخل هى إلى قصر الملك «فتنسى نفسها» وتتوه. تحاول النوم فلا تقدر، تسمع صوتاً يتلو القرآن فتتجه نحوه، حيث تجد شاباً جميلاً جدا، فتقع فى حبه.

- الشاب يقص عليها حكاية المدينة التى عصت الله وعبدت النيران دونه وكيف عاقبها الله وكيف كتبت له النجاة لإيمانه على يد مربيته العجوز المسلمة.

- الشاب يوافقها على الذهاب معها إلى بغداد والزواج منها، فترجع معه إلى المركب لتخبر أختيها عن نيتها فى الزواج من الشاب. وتتنازل لهما عن كل ما جمعته من ذهب وجواهر وملابس.

- الشقيقتان تضمران الحسد لها، وتقومان بإلقائهما أثناء نومهما إلى البحر، حيث تنجو هى فيما يغرق الشاب.

- بعد نجاتها ووصولها إلى جزيرة تنقذ حية يطاردها ثعبان. الحية جنية ترد لها الجميل: تنقل الأموال من السفينة إلى بيتها، وتسحر أختيها إلى كلبتين سوداوين، وتأكرها بجلدهما كل يوم بالسوط. تترك معها خصلة من شعرها وتخبرها أنها إذا حرقت شيئاً منه فسوف تحضر إليها.

حكاية البنت الثانية

- مات أبوها عن مال كثير وتزوجت من رجل ثرى، مالبث أن مات فورثت عنه ثمانين ألف دينار. وهى أخت غير شقيقة أيضاً للبنت

السابقة.

- تجيئها عجوز وتدعوها إلى زفاف ابنتها وتصحبها إلى قصر عظيم حيث تجد بنتاً رائعة الجمال فتخبرها أنها دعتها إلى القصر لأن شقيقها عاشق لها وأنه يريدها زوجة، فتوافق.

- حين ترى الشاب تقع محبته فى قلبها لجماله وتقضى معه شهراً سعيداً. ثم تجيئها العجوز وتصحبها إلى السوق بعد استئذان زوجها.

- فى السوق تمران بدكان شاب صغير يطلب ثمناً لما اشترته منه قبلة فترفض. لكن العجوز تظل تزين لها الأمر وتهونه عليها حتى توافق مكرهة.

- يخدعها الشاب فبدلا من لثمها يقوم بعضها فى خدها حتى يقطع اللحم فيغمى عليها. تحتمل على نفسها وتعود إلى البيت بمساعدة العجوز وتلزم الفراش.

- يدخل عليها زوجها فيرى الجرح، يدرك أنها خائنة فيقوم بعقابها.

- تدخل العجوز أثناء عقابها فتتوسل للزوج الذى يتراجع عن قتلها مكتفياً بضربها بقضيب من سفرجل، ثم يأخذها عبيده ليلاً ويرمونها فى بيتها. فتداوى نفسها حتى تشفى.

- بعد شفائها تعود إلى بيت الزوجية فتجده مهدماً فتلجأ إلي أختها السابقة.

يوسف الأنثى

ما وجدناه من شعور بالألم وضياع العدالة فى حكايات الصعاليك الثلاثة، سنجده فى حكايات البنات مع اختلافات، سنؤجلها إلى حين. تبدأ الصبية الأولى حكايتها على النحو التالى:

«إن لى حديثاً عجيباً، وهو أن هاتين الصبيتين أختاى من أبى من غير أمى فمات والدنا وخلف خمسة آلاف دينار. وكنت أنا أصغرهن سناً. فتجهزت أختاى وتزوجت كل واحدة برجل. ومكثنا مدة».

ومعنى ذلك أن الحكاية تبدأ بقرير تعارض أساسى أولى، يحكم علاقة الصبيتين الشقيقتين بأختهما غير الشقيقة أى بطلة الحكاية. ولسوف يظل هذا التعارض فاعلاً طوال الحكاية حتى نهايتها، ولسوف تنبثق منه أحداثها ومغازيها. فما إن ندلف إلى داخل الحكاية حتى ينتقل هذا التعارض من شكله البيولوجى إلى شكل آخر اجتماعى. الشقيقتان واقعتان فى أسر مباهجهما الجسدية التى تدفعهما إلى سلسلة من الزواج الفاشل، تنتهى بفقدان ما تملكان من مال وثورة، وعودتهما إلى البطلة وهما فى حالة يرثى لها. وبرغم تحذير البطلة لهما، تندفعان نحو زواج فاشل يأخذ دائماً صورة الخديعة. الأختان الشقيقتان هنا تبدوان كأنهما شخص واحد فى حركته وإندفاعه. إنهما شخصية واحدة متجانسة، بل تكاد تكون

صيغة جاهزة. فهما متماثلتان فى كل شىء، ذائبة إحداهما فى الأخرى، فتنتفى التخوم المحددة للواحدة عن الأخرى وتتلاشى. ومن ثم يعبر السرد عنهما فى صوت واحد وحركة واحدة، فتتجسد أمامنا شخصية الأخت التى رضعت لبان الحسد لأختها غير الشقيقة. وفيما تحتفل الأختان بتحققهما العاطفى والجنسى، تظل البطلة متشبثة برأيها: «لا خير فى الزواج، فإن الرجل الجيد قليل فى هذا الزمان». وفى مقابل ذلك نرى توغلها فى التجارة وحنكتها فى الاستثمار وتنمية مالها الذى ما ينى يتكاثر، فيما يتبدد كل ما ورثته الأختان وتلجآن إليها «كالشحاتين».

الحكاية كما هو واضح تحمل أصداء قد تكون تاريخية عن إنعدام الاستقرار فى مؤسسات الزواج فى فترة ما؛ وعن صراع الإسراف والزهد فى المجتمع العربى الإسلامى الوسيط؛ وعن افتقاد الحكمة لدى الكبير ووجودها لدى الأصغر. فى اختصار، ثمة أصداء عن تململات اجتماعية قد تصل إلى حد انقلاب القيم والمعايير: لكن الموضوع الرئيسى هو علاقة القرابة الملتبسة بين الأخوة غير الأشقاء. ولذلك، فإن السرد يلوذ. بالحكاية النموذج Arch عن أخوة يوسف، الأحدوثة الشهيرة فى الثقافة السامية عموما، التى ذكرت أحداثها فى التوراة بتفصيلات دقيقة. أما القرآن فقد قصها فى السورة التى تحمل اسم «يوسف»، دونما وقوف طويل لدى

التفصيلات: «لقد كان فى يوسف وإخوته آيات للسائلين» (يوسف / ٧). وتكفلت التفاسير المختلفة بتفصيل ما أجملته الآيات. وقد تخللت القصة الثقافة العربية فى صيغتين؛ أولاهما: تركز على العبرة الكامنة فى تحدى الشهوة وضعف النفس الأمارة بالسوء فى الصراع الشهير بين يوسف وزليخة امرأة العزيز، وثانيتهما حكاية يوسف مع أخوته غير الأشقاء، وما تنطوى عليه من حسد للأخوة المتميزة وكلتا الصيغتين قائمة فى الحكاية الأصل.

تأخذ البطلة فى حكايتنا صورة يوسف، لكن يوسف الأنثى، لاحتوائها على الموضوع الأساسى الحاكم للقصة فى التوراة والقرآن، وهو موضوع الأخوة الملتبسة. ولدينا هنا أخ أوْ أخت متميزة عن الإخوة الآخرين. فيوسف بن يعقوب قادر على الحلم والرؤيا، كما أنه قادر على تفسيرهما حتى إن إخوته يدعونه بـ «صاحب الأحلام» كما تعبر التوارة. ولبطلة الحكاية أيضاً ما يميزها عن أخواتها، فهى فى اختصار ممتلئة حتى الحافة بالحكمة، برغم أنها - كيوسف أيضاً - أصغر سناً من أختيها. وكما يحسد أبناء يعقوب أخاهم يوسف لجماله وإيثار أبيه له ولما ينطوى عليه من نبوة ظهرت إرهاصاتها مكبراً، تمتلىء أختا البطلة بالمشاعر نفسها؛ مشاعر الحقد على الأخت غير الشقيقة والحسد لها لامتيازها بالحسن والحكمة، ولما وفقت إليه من اختيار حبيب متميز بإيمانه وحسنه:

«فقعدت أختاى عندنا وصارتا تتحدثان فقالتا لى: يا أختنا ماذا تصنعين بهذا الشاب الحسن؟ فقلت لهما قصدى أن أتخذه بعلا. ثم التفت إليه وأقبلت عليه وقلت: يا سيدى أنا أقصد أن أقول لك شيئا فلا تخالفنى فيه. فقال سمعا وطاعة. ثم التفت إلى أختى، وقلت لهما يكفينى هذا الشاب، وجميع هذا الأموال لكما. فقالتا: نعم ما فعلت. ولكنهما أضمرتا لى الشر. ولم نزل سائرين مع اعتدال الريح حتى خرجنا من بحر الخوف، ودخلنا بحر الأمان، وسافرنا أياما قلائل إلى أن قربنا من مدينة البصرة، ولاحت لنا أبنيتها فأدركنا المساء، فلما أخذنا النوم، قامت أختاى وحملتانى أنا والغلام بفرشنا ورمتانا فى البحر. فأما الشاب فإنه كان لا يحسن العوم، فغرق وكتبه الله من الشهداء، وأما أنا فكنت من السالمين»

هكذا نجد أن البطلة تنطوى على نفحة نبوية تتجاوز اهتمامات أختيها المحصورة فى الزواج، فهى الأصغر والأجمل بل تلتقى شاباً شبيهاً لها فتقع طبعا فى حبه وتأخذه لنفسها. وبرغم ما فعلته مع أختيها من قبل من إيوائهما والإحسان إليهما إلا أن الأختين تكيدان لها وتقدمان على إغراقهما. وفيما تنجو البطلة يغرق صديقها. والحكاية على هذا النحو تذكر على الفور بإحدى حكايات التاجر

والعفريت، وبالتحديد حكاية التاجر الثانى. فالعناصر الأساسية فيها هى العناصر القائمة هنا. ثمة الأخ المحسود الذى يندرج فى نموذج يوسف، وثمة الأخوة الذين يدبرون له المكائد، وثمة الجنية المؤمنة التى أحسن التاجر إليها وتزوجها، فلما غدر به إخوته، أنقذته من الموت غرقا. والغريب أنها سحرت أخويه إلى كلبين، كما سحرت الجنية الأختين الغادرتين فى حكايتنا.

الحكاية التى بين أيدينا تحتوى أيضاً حكاية داخلها، أليجورية، تندرج فى سياق الحكاية بوصفها عنصراً من العناصر التي تنمّى شخصية البطلة الفاعلة الأساسية، هى حكاية الشاب الذى لقيته فى تيهها فى المدينة المسخوطة. وهى مدينة كان أهلها كفاراً يعبدون النار من دون الله، لأنهم عصوا الصوت الربانى الذى دعاهم إلى عبادة الله وترك ما هم فيه من ضلال، فلما لم يستجيبوا، وسدروا فيما هم فيه، عوقبوا من الله، ومسخهم حجارة سوداء. ومن الواضح أن هذه الحكاية الأليجورية تمثل أصداء الإيديولوجيا الدينية فى العصر الوسيط؛ الإيديولوچيا الوحيدة السائدة، التى تنبث سلطتها فى مستويات الحياة جميعاً، ولذلك تنهض الحكاية هذه بوظيفة نصية على مستويين، فهى - أولاً - تدرج شخصية الفاعلة الأساسية فى سياق الإيديولوجيا السائدة؛ وهى - ثانياً - تكشف عن رؤية الثقافة العربية المشبعة بهذه الإيديولوجيا لمن عداها. الصوت الصارخ فى المدينة لينبه عبدة النار إلى ما هم فيه من ضلال وزيغ هو معادل

النبى، وفكرته ، ووظيفته. فالسارد لا يمكنه أن يخلق نبياً يدعو الناس إلى الدين الحق، لتعارض هذا المسلك مع الإيديولوجيا الدينية نفسها التى تذهب إلى أن محمداً نبيها هو آخر الأنبياء والمرسلين، لذلك يصوغ فكرة النبى صياغة رمزية قريبة المأتى فى هذا الصوت الصارخ كل عام داعيا إلى الإيمان بالله، ثم يرشحه فى وجود عينى مشخص يدعمه وهو الشاب الجميل الذى ربته عجوز مسلمة على الدين الصحيح سراً، فآمن بالله ودين الإسلام فنجاه الله من المسخ الذى يندرج فى سياق العقاب الإلهى للخطاة، على نحو ما عوقب سكان عمورة وثمود وعاد. وتشير مثل هذه الإليجوريا، ربما، إلى موقف تاريخى يكشف عن عجز الثقافة ذات الأصول السامية الرعوية عن تفسير ما وجده أبناؤها فى البلاد التى ازدهرت حضارتها ثم تكلست وتوقفت عن النمو، مثل حضارة مصر القديمة أو فارس قبل مجىء الإسلام. فقد دخل العرب إلى مدائن مزدهرة مليئة بالمعابد والتماثيل، ووجدوا مقابر ضمت مع المومياوات ذهباً وجواهر وألبسة، ولم تكن ثقافتهم تستطيع تفسير مثل هذا الظواهر. كان أفق الثقافة ذات الأصول الرعوية المكتفية بنفسها أضيق من احتواء ما يراه أصحابها مخالفاً لما عهدوه فى بلادهم، التى لا تعرف الأبنية الضخمة، وأعجز عن الحوار مع معتقدات مغايرة لعقيدتهم.

ويكاد الشاب المؤمن أن يكون نبياً، بالمعنى الذى تفهمه الثقافة للنبوة، إنه نبى غير مرسل. وهو يعرف ربه عبر وسيط من خارج ثقافة قومه الكفرة، هو السيدة العجوز المؤمنة التى تخفى إيمانها عن عيون العصاة؛ لذلك يأخذ الشاب صورة الخارج على الكفر، الباحث عن الحقيقة، المنقطع عن العالم، فهو جدير بالبطلة والبطلة جديرة به؛ كلاهما موافق للآخر، فى فرادة البدن ، وبكارة الروح، وصحة الاعتقاد، ولذلك، فتميز الشاب نابع من تميز البطلة، ومن ثم فهو ظلها وجزء من شخصيتها، ودائره فى فلكها. فى اختصار هو الموافق ليوسف الأنثى، المحسود من أختيها،

لكن اللافت هو كيفية وصف السارد للشاب إذا يصفه بأنه:

(كالبدر، حسن الأوصاف، لين الأعطاف بهى المنظر، رشيق القد، أسيل الخد، زاهى الوجنات كأنه المقصود بهذه الأبيات:

رصد المنجم ليلة فبدا له

قد المليح يميس فى برديه

وأمده زحل سواد ذوائب

والمسك هادى الخال فى خديه

وغدت من المريخ حمرة خده

والقوس يرمى النبل من جفنيه

وعطارد أعطاه فرط ذكائه

وأبى السها نظر الوشاة إليه

فغدا المنجم حائراً مما رأى

والبدر باس الأرض بين يديه

والأبيات تصف شاباً جميلاً جمالاً غير معهود، ولذلك يستعيرها السارد ليصف الشاب الذى جماله كفؤ لجمال البطلة، واستعارة الأبيات على هذا النحو إحدى تقنيات السرد فى (الليالى). كأن الشعر خزانة جاهزة، تحتوى على كل شىء، ويمكن استعارة ما فيها لتعبر عن شخصية أو حدث. ودائماً ما يلوذ السارد بوصف لامرأة فاتنة، أو فتى جميل، أو - حتى - عجوز كريهة، فيستعير الشعر لينقلنا من ضيق السرد ونثريته إلى براح الشعر ورحابته، فهو بذلك يكسر رتابة السرد بخطاب يمتاز بإسماعه الصوتى العالى وتكثيف دواله. إلى ذلك تكشف هذه التقنية عن التوافق بين الشعر المستعار والشئ المستعار له، فكلاهما مجاوز للنثرية؛ الشعر بكونة الفن العربى الأول، والشيء الموصوف لكونه يتجاوز ما هو عادى ومبتذل وملقى فى الطرقات. ومسلك السارد اللائذ بالشعر قريب من مسلك الشاعر المتكىء على المجاز عموما؛ كلاهما يعلو فوق الوقائعى درجة أو أكثر، ليقتنص المعنى المتجدد دائما.

حين يلجأ السارد إلى استعارة الشعر فهو يلوذ بما للشعر من سلطة واقتدار على المتلقى الذى تكونت ذائقته على تبجيله، كما أنه

يلوذ بقدرته على تصوير ما يعجز النثر عن الإحاطة به. المرأة الفاتنة أو الفتى المليح يحتاجان إلى ما يعادل فتنتهما؛ إلى شيء كفؤ لما ينطويان عليه من سحر، وإلا كيف لسارد قليل الصبر على الوصف أن يصور جمالا تتهاوى أمامه حصون الحكمة والتربث كما يحدث مع البطلة التى طالتها الحسرة وتأججت فيها نيران الرغبة، دون اللواذ بسلطة الشعر واقتداره. إنه جمال متعال، عناصره أسطورية مرتبطة بالنجوم والكواكب؛ أى بما هو أعلى وأبعد وأقرب إلى السماء. كأن اللجوء إلى الشعر يقنعنا أن بطلة الحكاية لها عذرها حين انهارت حصونها فأقدمت على سلوك ظلت طوال الحكاية تأباه، حين طلبت من الشاب أن يرضى بها زوجة: «أكون... جاريتك مع أنى سيدة قومى وحاكمة على رجال وخدم وغلمان».

لكن احتياز هذا الجمال الذى ترتبط عناصره بالنجوم والكواكب يدفع الأختين إلى اقتراف جريمتهما. شعور الحسد كامن منذ البدء فى أعماق الأختين، لكنه لا يفصح عن نفسه إلا بعد فوزها بالشاب الجميل، وخصوصا أنهما أكثر اهتماما منها بتحقيق رغائبهما الجنسية، التى دفعتهما إلى الزواج مرتين، ومن ثم تقومان بإلقاء الأخت وصاحبها فى الماء. كان على السارد أن يقنعنا بفداحة ما فعلته الأختان فلاذ بالشعر، ونقلنا من البهجة بعثور البطلة على شبيهها إلى الحزن لفقدانه. ولكنه مطالب بإنقاذها، لذلك رزقها بقطعة

من الخشب لتركبها وتصل إلى جزيرة تتيح لها أن تسدى معروفا للجنية التى سترد لها المعروف بإنزال العقاب بالأختين الحاسدتين. ويلجأ السارد إلى التعبير عن هذا الصراع عبر ترميزه فى صورة ثعبان وحية يقتتلان، وهى صورة معهودة فى الثقافة العربية بوجه عام، ثم يبدأ فى حدث جديد ينمى به حكايته حين يجعل الجنية التى أنقذتها البطلة الخيرة تقوم بمسخ الأختين الحاسدتين كلبتين سوداوين، على البطلة عقابهما مع مجىء كل ليل، تماما كمافعل بالأخوين اللذين وقفا من أخيهما التاجر الثانى الموقف نفسه فى حكاية (التاجر والعفريت)، إن القارىء الذى يعرف الطرائف التى لا تنتهى عن وفاء الكلب، ويتذكر صورة كلب أهل الكهف الذى يأخذ وضع النائم: «وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد» (الكهف/ ٨)، لابد أن يسأل عن العلة وراء تكرار مسخ الأخوة الخونة المقترفين للإثم مع إخوتهم إلى كلاب سوداء.

الكلب حيوان أليف يضرب بوفائه المثل؛ هذا صحيح . وهو حيوان متميز عن غيره، كالقرد مثلا. لكنه يظل فى النهاية حيوانا موصوما بالنجاسة، التى إن طالت الآنية، انبغى تطهيرها بطريقة ناجعة. ولعلة ما خص الكلب الأسود بالكراهية، بسبب ماوصم به من صفات يختص بها دون غيره من الكلاب. ويذكر الشيرازى فى أرجوزته عن الممسوخات أن الكلب مفسد للبين [٢٤]. أما الدميرى

فيذكر حديثا مرفوعا للرسول» يقول فيه: «يقطع الصلاة الحمار والمرأة والكلب الأسود» [٢٥]، لأن المرأة تفتن والحمار ينهق، والكلب الأسود يروع، ويشوش الفكر. بل إنه يربط بين الكلب الأسود والشيطان. وفى هذا السياق يزعم أن الرسول أمر بقتله: «اقتلو منها كل أسود بهيم». وحين يقوم السارد بمسخ الأختين إلى كلبتين سوداوين فكأنه يربطهما بالشيطان، وفى حين يومىء إلى قسوة الجنية التى تصر على جلدهما ثلاثمائة سوط يوميا، يشى بعدم رضا البطلة عن هذا العقاب القاسي، وخوفها من تهديد الجنية لها بمسخها هى الأخرى على النحو نفسه إن لم تنفذ هذا العقاب.

لكن الجنية لا تمسخ الفتاتين فقط، بل تترك للبطلة خصلة من شعرها [٢٦]، لتحرقها حين تحتاجها فتحضر إليها. إن السارد يجعل الصلة موصولة بينهما، ليتيح للجنية الحضور بين يدى الخليفة، فتعيد الكلبتين إلى صورتهما الأولى .

العجوز والصبية

فى حكاية البنت الثانية نجد أنفسنا إزاء حكاية تقليدية. ويلوح السارد وقد أنهكه التجوال فى عوالم من سبقها. وقد عجز عن خلق تعاطف مع البطلة المخطئة. كأن المخيلة المنهكة فى حاجة للكف عن العمل، لتستعيد قدرتها على الجموح والتحليق والمغامرة، فى حكاية جديدة، وبرغم أن المتلقى لا يجد مبررات كافية لتبرئتها، إلا أنه لا يصل إلى حد إدانتها. البنت الأولى، التى دعوناها «يوسف الأنثى، تستحضر فى إهابها شخصية الكائن البشرى السامى المحسود من أقرب الناس إليه، ومن ثم فحين تصاب بأذى، تتفجر فى ذاكرة المتلقى مغاز ارتبطت بشخصيات أولية. أما البطلة، أو البنت الثانية، فهى امرأة مبرأة من السمو أو حتى هاجس الحلم به. هى امرأة غنية ورثت عن أبيها وزوجها الأول مالا كثيرا. وهى إلى ذلك جميلة عاجزة عن المبادرة، فتبدو متورطة فى الحياة اليومية. صحيح أنها متميزة بالثراء المالى وجمال البدن، لكنها فى النهاية امرأة مسكينة لا حول ولا طوال لها.

منذ البداية، ومنذ الكلمات الأولى، نشعر أن ما كسبته قليل بالقياس إلى ما وجدته فى طريقها دون كد، فقد ترك لها أبوها مبلغا جسيما من المال، ثم تزوجت، وقام السارد بإزاحة الزوج سريعا، هل موت الأب والزواج عنصران غير منتجين؟ بالطبع لا، إنما السارد

يومىء إلى تعاستها وسوء حظها، فإذا بالأمر ينقلب ونشعر أن الموت، موت الأب والزواج، لم يترك أثراً فيها سوى تكثير مالها ولم يحقق ما قصده السارد من سوء طالعها، لأننا لم نشعر بتعلقها بأحدهما، جاءا وذهبا، وهى فى موقعها الذى يلوح كأنه موقع امرأة لا تهجس ولا تتحرك فيها حتى أشواق الجسد، ومن ثم تظل متحصنة بمالها وفتنة بدنها دون أن تعانى لا الفقد، ولا الهجس بشيء، ولا مباهج الجسد ولا ألمه. وعبثا يحاول السارد أن يضخ قليلا من الحيوية فى شخصيته الصيغية لتكون جديرة، بسياق البنت الأولى والصعاليك سياق الكائن الحى، لكنها تظل شخصية باهتة تتحرك فى فضاء مؤطر، مغلق، محدود.

الحكاية تبدأ بحافز تقليدى معروف جيدا لقارىء (الليالى): السيدة الجميلة الشابة الأرملة الغنية التى لا ينقصها شىء تجلس فى بيتها فى فضاء هادىء خال من الإثارة، حتى تجىء العجوز التى تأخذ صورة وسيط القدر، ومن خلال السرد ندرك أن المسؤولية تقع على عاتق العجوز، والوظيفة الوصفية بالغة الوضوح هنا، تطابق بين الخصائص الجسدية والعيوب الأخلاقية:

«فينما أنا جالسة فى يوم من الأيام إذا دخلت على عجوز بوجه مسعوط وحاجب ممعوط وعيونها مفحرة وأسنانها مكسرة وخاطها سائل وعنقها مائل».

وقبل أن يكمل القارىء بقية الوصف الذى يلوذ فيه السارد بأبيات من الشعر، فإنه يدرك تقليدية الحافز، ومهنة العجوز التى تتحدد فى قيامها بدور القوادة. فلعلة ما تأخذ القوادة فى كثير من الحكايات هذه الصورة، لا فى (الليالى) وحدها، بل فى كثير من الأدب الجنسى العربى [٢٧]. وظهور العجوز فى مثل هذا الفضاء يخلق أفق توقع محدد؛ العجوز رسول إلى السيدة الأرملة لإخراجها من خدرها إلى حيث تلقى مصيرها الذى لا تستطيع له ردا، مصير يتجاوز إرادتها ليصبح قدرا مقدورا. كأن السيد تغادر الكن حيث الأمان والرفاهية إلى الخارج حيث القدر المتربص. لكن، وبرغم انفضاح الحافز، فإن السارد يؤجل هذا القدر، طلبا لضخ الحيوية فيما يسرده، فالشاب الذى أرسل العجوز طالب زواج لا طالب متعة حرام، ومن ثم نجد السيدة نفسها وقد حصلت على زوج شاب جميل، سنعرف فيما بعد أنه ليس رجلا من عامة الناس وإنما هو ابن أمير المؤمنين وولى عهده، ثم الخليفة من بعده محمد الأمين. يؤجل السارد القدر الذى تمثله العجوز، أو تمثل أداته، حتى يعطى بطلته فرصة الاختيار، بعد زواجها:

«ثم قال يا سيدتى إنى أشترط عليك شرطا. فقلت: يا سيدى وما الشرط؟ فقام وأحضر لى مصحفا، وقال: احلفى أنكم لا تختارى أحدا غيرى ولا تميلى إليه،

فحلفت له ففرح فرحا شديدا، وعانقني، فأخذت محبته
بمجامع قلبي».

وهكذا، فالخروج من البيت لم يقد إلى القدر، وإنما أدى إلى الانخراط في مؤسسة الزواج، ومن ثم قاد البطلة إلى شرط موثق بكتاب الله على الوفاء. وهو حافز يهدف من خلاله السارد لا إلى إدانة البطلة، بل إلى تضخيم شعورنا بما اقترفته العجوز من جرم! لكن هذا التأجيل لا ينفي أن خروج السيدة سيؤدى إلى ارتكابها الإثم. الخروج من البيت إذن قرين الخسران، فالسوق لا يعدو أن يكون غابة، وهو بذلك نقيض للبيت الذى يحتوى الجسم ويحميه من الخطر والإثم. إنه ساحة لقاء الرجال الغرباء بالنساء الغريبات؛ أى ساحة اقتراف التابو. أما الشاب صحاب دكان القماش الذى يقضم وجنة السيدة، فالغموض يلفه من كل صوب، وظهوره فى الفضاء السردى محدود بهذه المهمة دون أن يتجاوزها إلى غيرها، وبدون أن تعرف دوافعه لارتكاب هذا الفعل، إنه ممثل للشر الصرف، لا كالجنى خاطف الصبية فى حكاية الصعلوك الثانى، ولا كالوزير مغتصب العرش فى حكاية الصعلوك الأول، فكلاهما واضح الدوافع. لكنه أقرب إلى رمز غامض للشر كرمز النحاس في حكاية الصعلوك الثالث، وربما يكشف عن نمط بدائى قديم لمصاص الدماء الذى تمتزج شهوته الجنسية بظلال من الوحشية. ومن المؤكد أن العجوز

ليست المسؤولة تماما عما حاق بالبطلة، فبعض المسؤولية يقع على عاتقها، لكن هذا الخطأ لا يتناسب مع ما حل بها من عقاب قاس؛ الجلد، فالطرد، ففقدان كل شيء، أى فقد الحب والمال، وتشويه الجسد. إن علاقة البطلة بزوجها علاقة من نوع غريب، فقد احتازها بطريقة غريبة. صحيح أنها حين رأته «أخذت محبته بمجامع قلبها»، لكن هذا لا ينفى تحايله على إخراجها من بيتها ولهذا ستخبر الخليفة قائلة: «ورأيت نفسى قد حجزت فى الدار، فقلت للصبية سمعا وطاعة». وبرغم حبها له، فإنها ستظل دائما واقعة فى سلطته، ولهذا سوف ترتبك أمامه حين سألها عما بها، ومن ثم ترتكب خطأ جديداً بذكر حادثة جلية التلفيق.

والحكاية على هذا النحو تغاير حكاية البنت الأولى فى كثير، وتلتقى معها فى كثير أيضاً، فالبنية الأساسية الحاكمة لكلتا الحاكيتين واحدة:

الخروج ←—— الخسران

البنت الأولى تخرج من بيتها؛ مدينتها بهدف الاتجار وتنمية مالها فتجد الحب الذى ظلت تراوغه طويلا، ومن ثم يصل حقد أختيها إلى ذروته فتقومان بإلقائها هى وصديقها فى البحر غيلة، ليغرق الشاب وتنجو هى. أما بطلة حكايتنا، فإن خروجها فى صحبة العجوز يجعلها تلتقى الشاب، التاجر الذى يقودها لقاؤها به إلى الخسران.

وتكمن المغايرة بين الشخصيتين فى فعالية الأولى وضعف الثانية وعجزها. الأولى غنية ولكنه غنى ناتج عن الجهد، وهى فاعلة دوما، قادرة على فعل الخير بل هى التى - على عكس الكثيرات فى فضاء (الليالى) - تخطب صديقها. أما البنت الثانية، فغناها ناتج عن موت أبيها ثم موت زوجها الأول، وهى مفعول بها دوماً خاضعة للعجوز، واقعة تحت تأثيرها. إنها امرأة مسكينة اجتمع عليها زوجها والعجوز والشاب التاجر، لذلك فهى - فى النهاية - مثل الجميع لم تسلم من «نكبات الزمن»

بين يدى الراعى

بانتهاء البنت الثانية من الكلام وسرد وقائع ظلمها، بوصول حكايتها إلى مصبها، نجد أنفسنا مع كون من المظالم. الجميع: الرجال الثلاثة والسيدتان والكلبتان اللتان يناقض مظهرهما مخبرهما فهما سيدتان مسحورتان، الجميع يقفون فى صمت. لقد قصوا حكاياتهم أمام الخليفة فى انتظار حكمه؛ أى فى انتظار أن ينهض بواجبه، بوصفه خليفة رب العالمين، بدفع حكاياتهم إلى نهايات سعيدة تليق بمعاناتهم، لينغلق القوس وتقفل الصفحة، فيخرجوا من السرد منفلتين من قبضة (الليالى) ليعودوا إلى «حياتهم» فى انتظار «هازم اللذات ومفرق الجماعات». حكاياتهم

تشكل « سلسلة حكائية »، أى أجزاء من حكاية أساسية إطار، حكاية الخليفة المتنكر، لا التماسا للمتعة، ولا ولعا بالمغامرة بل مطاردة للظلم، وسهرا على الرعايا. نحن إذن مع حكاية لها سياج، وداخله حكايات أخرى متجاورة أو متولدة، لكن السلسلة الحكائية فى النهاية تخلق معنى محدداً. إلى ذلك، فإن هذه الحكاية تخضع فى النهاية لتقاليد حكاية أصل هى حكاية الراعى الذى سهر من أجل حملانه.

لكل حكاية غاية تبرر سردها، لكن هذا الغاية ليست قنديلا معلقا علي رأس الحكاية، بحيث يراه الجميع، إنما هذه الغاية النسغ الذى يمدها بالحياة، وينمى أحداثها، ويوجهها حتى تصل إلى اكتمال النسق. ولهذا قمت - ضمنا - بتقسيم الحكاية إلى مجموعة من الحلقات السردية. كل حلقة سردية تتكون من مجموعة من الأحداث الدالة المشكلة لمعنى، والمنتهية عند نقطة مفصلية، يجب فيها الاختيار بين ممكنات عدة، حتى لا تنفلت الأحداث وتخرج عن مسارها الذى حددته الغاية، وجندت كل وسائل السرد وأجهزته لبلوغها. هذا معناه أن جزءا من السحر فى الحكاية كامن فى صراع الغاية القابضة على السرد مع الحرية الذاتية لهذا السرد فى النمو، والانفلات.

وعلى هذا النحو، فإن لدينا الحلقات السردية التالية:

* المقدمة:

وهى الحقلة الأولى التى تضعنا فى الفضاء مع لقاء الحمال الفقير بالدلالة، وتنتهى بمجىء الخليفة.

* الحلقة الثانية:

تبدأ مع نهاية الحلقة الأولى، وتنتهى بخروج الرجال على الشرط الذى قبلوه.

* الحلقة الثالثة:

وتبدأ بطلب الفتاة صاحبة البيت أن يقص الجميع حكاياتهم قبل إنزال العقاب بهم. وفيها يقص الصعاليك حكاياتهم، حيث نغادر فضاء السهرة إلى فضاءات أخرى وحشية.

* الحلقة الرابعة:

وتبدأ فى قصر الخلافة، حيث ينتهى الليل، ويكشف الخليفة عن نفسه، وتبدأ البنات فى قص ما حدث لهن.

* الحلقة الخامسة:

وتبدأ بحضور الجنية والتعرف على الأمين وتنتهى بإقرار الخليفة للعدل.

لكن، إذا كانت حكايات الصعاليك والبنات قد إنتهت نهايات سعيدة، فإن السارد يبدأ فى سرد حكاية أخرى، هى حكاية خروج الخليفة متنكرا ليكتشف جثة امرأة شابة فى صندوق، فنبدأ مرة

ثانيـة حلقـة جديدة، مـع بنية جـديدة، تشـبـه بنيـة الرواية البـوليـسيـة الحديثة؛ حيث يقوم الوزير بأمر من الخليفة بدور المخبر الذى يجمع الخيوط، ويطاردها، من أجل الكشف عن سر الجثة.

حكايات الصعاليك الثلاثة والبنات تصلنا على ألسنتهم. ولذلك تصلنا عبر ضمير المتكلم حيث الذات تنسرب إلى اللغة، فتبرز الوظيفة الإنفعالية فى لغة السرد. الحكاية فى مثل هذا السياق تأخذ شكل المظلمة، والمظلمة خطاب من المظلوم إلى آخر، يملك سلطة الفصل فيها، فهى أشبه بخطاب كاشف عما يدور فى الأسفل، فى القاع، المضطرب المتوارى إلى من بيده الأمر والنهى، فى الأعلى حيث سلطة الراعى المسؤول عن رعيته. نحن مع رجال ونساء يشكون لا شخوصا متعينة فحسب، بل يلفتون نظر الخليفة إلى غياب العدل واستشراء الظلم. ولذلك، فإن الشخصيات التى اقترفت هذا الظلم سرعان ما تغادر موضعها بوصفها شخصيات ارتكبت ظلما بالمعنى الحقوقى، لتصبح رموزا وأليجوريات لقوى الشر الكامنة فى نسيج الوجود. إنها - على وجه الدقة - وسائط قدر باطش، ومن ثم تكثر التأملات فى هذا القدر، ونكبات الزمن، وعدالة الوجود ومفهومها مما يكشف عن حيرة معرفية تعترى المظلومين، تتجسد فى قضايا أخلاقية تبرر وجود السرد وأشكاله وغاياته.

كل صعلوك، وكل بنت، خاض صراعا مع الزمن والآخرين، أى

توغل فى العالم وتصارع مع عناصره، تاركا خلفه من.كانوا معه، ومن كانوا ضده، تاركا - أيضاً - الأمكنة التى شهدت صراعه فى لحظات الهناءة ولحظات المعاناة فى آن. الشخصيات الأخرى هى محض شخصيات مرحلية مرهونة بمهمة، ما أن تفرغ من أدائها حتى تختفى، ويبقى صاحب المظلمة - أو صاحبتها - شخصية ثابته أساسية، تحترح الفعل أو تتلقاه، تفعل أو يفعل بها، ومن هنا فليست أسئلتها تبغى إجابات، وإنما هى رفض للفعل المبهم وتسليم بالعجز أمامه. يجىء الزمن ويذهب، ويظل السارد صاحب المظلمة كما هو. فقط يخرج من المعركة غير المتكافئة وقد أثقلته الهزائم، وفقد شيئا من جسمه ومن ثم، من روحه. وهذا ما يفسر، ربما، أن الصعاليك الثلاثة، على عكس كثيرين من رجال (الليالى)، لا وصف لأجسادهم. فقط نعرف أشياء عامة. فى حكايات أخرى نجد الوصف البدنى للأبطال باذخا. وغالبا بل دائما ما يكون البطل - الأمير أو التاجر... ألخ - جميلا، حتى إن جمال بعضهم يفوق جمال الكثيرات. جمالهم وسيلتهم لشق الطريق؛ للتعامل مع العالم. بذلك ينتزعون الشهقات من الفاتنات، فإذا هم يلقون الحب أو يعطونه فى فضاء واش بتفتح الأشياء ونضارتها وزخمها. أما الصعاليك الثلاثة، فالصمت عن وصف أبدانهم يعنى أنهم أبطال من نوع آخر. أجسادهم ليست المانحة للهوية، فهم ليسوا من هؤلاء الرجال الذين يديرون الرؤوس،

الذين يكون جسد الواحد منهم وسيطه للعالم، وأداته لغزوه واقتحام كائناته، فما أن تراه المرأة حتى تشهق وتقع فى أسره، فتقذفه بتفاحة أو وردة، أو تتقد فيها الجمرات على حد تعبير سارد (الليالى) التقليدى، إعلانا للاستسلام لسلطة الجسد.

الصعاليك، أيضاً، عراة من سلطة الأهل. ففى بداية حكاياتهم يفقدون الأب، الأول فقد أباه بعد اغتصاب الوزير ملكه، والثانى فقده بعد خروج قطاع الطرق عليه، والثالث فقده أيضاً منذ اليوم الأول. البنات أيضاً كذلك، لا آباء لهن. إلى ذلك فإن الجميع رجالا ونساء يعانون من غياب الأم.

ترى ما دلالة هذا الغياب، هذا العراء من الجذور، كأنهم قذف بهم فى العالم الخارجى القاسى، ومن ثم فهم دائما يشعرون أن خواصرهم ضعيفة، فيتوقون إلى الحماية والحب عبثا. إنهم جميعا يعانون إذن من اليتم، على مستويات عدة، تبلغ ذروتها فى بحثهم عن الأب القادر وارف الظلال، وحينما يجدونه يقفون أمامه وهم يلقون بمظلماتهم، التى تشكو العراء من حمايته وظله. ولذلك ،قلت إن الرشيد هو بطل الحكاية ومحورها، فهو القائم بأهم أدوارها، دور إضفاء المعنى على ما يبدو فوضى، ليحقق العدل الذى هو صورة من العدل الإلهى، ومن ثم فالصعاليك والبنات فى حالة اتحاد Iden-tification مع الأب الرمزى، أو الراعى ذى المزمار على نحو ما يعبر فوكوه.

يسمى فوكوه العلاقة بين الراعى ورعيته فى الفكر الشرقى القديم باسم الاستعارة الرعوية (٢٨)؛ حيث نصبح مع عنصرين أساسيين هما الراعى، النبى، الملك، الحاكم، والرعية من الناس، ففى التاريخ المصرى القديم نظر المصريون إلى الفرعون الإله بوصفه راعيا يحمل عصاه. وفى الأدعية التى كان يتوجه بها المصريون إلى معبودهم نجد دعاء يقول: «أيها الراعى الساهر عندما ينام الناس جميعا أنت تطعم رعيتك»، وهو الأمر نفسه الذى نجده لدى البابليين. وقد انتقلت هذه الاستعارة إلى الثقافة السامية عبرية وعربية؛ حيث يأخذ يهوه صورة الراعى لشعبه من بنى إسرائيل ، ثم أطلق العبرانيون لقب الراعى من بعد على داوود الذى أمره الله بجمع القطيع المشتت وتأسيس دولة إسرائيل.

وبرغم أن عمل فوكوه لم يتطرق إلى دراسة هذه العلاقة فى الفكر العربى والإسلامى، مكتفيا بتقصيها لدى المصريين والبابليين والعبرانيين، ومقارنا بينها وبين فكرة الحاكم لدى اليونان، فإن العلاقة على هذا النحو، تجد تجليها فى الثقافة العربية والإسلامية حتى فى التفصيلات التى صاغها فوكوه فى فكرة سهر الراعى، ولم يجد شاهدها على نحو مباشر فى الفكر العبرانى. ففكرة سهر الراعى على رعيته، ومسؤوليته فى الذوذ عن حملانه ضد خطر الذئاب، موجودة بجلاء فى الثقافة العربية. ويكفى فى هذا المجال،

أن نتذكر ما وصلنا عن عسس عمر، وسهره، وأقواله، فضلا عن حديث الرسول عن الراعى والرعية. وفى الكتب الفقهية تفصيلات دقيقة عن الراعى أو ولى الأمر ترتد إلى الأساس المعرفى القار فى الفكر الشرقى السابق على الإسلام (٢٩).

وفى الحكاية التى نحللها يقوم السرد برسم صورة للراعى، طابعها يوتوبى، هى صورة الراعى المكلف من الله. كأن السارد يقوم بإضفاء القداسة الدينية على الراعى، وهى قداسة شحبت مع التغيرات التاريخية المعقدة التى اعترت مفهوم الراعى ولى الأمر، بعد التحول فى مؤسسة الدولة العربية والإسلامية. لهذا، فإن هارون الرشيد «الشخصية» التى يخلقها الفضاء السردى (الليالى)، التى تخلق نموذجها اليوتوبى المختلف عن النموذج المؤسسى لرأس الدولة. لكن النص الشعبى السردى لا يقف عند هذا الحد، وإلا أصبح نصا مؤسسيا يحقق فى الراعى شروطا شكلية جافة متعالية وتجريدية، وخاضعة خضوعا تاما لمنطوق النص الدينى المؤسسى، وإنما يخلق صورة جديدة تحتوى الصورة التى ارتضاها الفكر المؤسسى، لتتجاوزها إلى خلق صورة راع شعبى طوبوى من عامة الناس، يدرك العالم كما يدركونه ويفعل فيه تبعا لمنطقهم، صورة أقرب إلى الدين الشعبى الذى يخالف الدين المؤسسى. صحيح أن الرشيد قرشى هاشمى كالنبى، وصحيح أن تقنعه يذكر بعس عمر

وسهره، إلا أنه، آخر الأمر، خليفة رب العالمين، الرجل المحب للحياة الذى يعاقر الخمر ويشتهى النساء، ويحب الفكاهة، ويفهم الدين فهما عاميا غير مقيد بالتفسير المؤسسى الرسمى؛ فهم ينهض على الممارسة الحية، ويتغيا هدفا محددا هو ملائمة الواقع، والابتعاد عن التشدد وحرفية النصوص. ولذلك، فإن الرشيد فى (الليالى) يجاوز صورة الشيخ البدوى ضيق الأفق، الذى يرتعد فرقا من سماع غزل امرأة برجل غريب، ليصبح شخصية حاكم مدنى، يكاد يصبح روحا تتسربل بالليل والتقنع، ويعتذر بحب السماع والغناء، لينقب عن المظلومين، فنراه صيادا مرة، ونراه أخرى يتخفى وراء أسماله كى يعود الصياد الذى عانده الرزق إلى أهله «مجبور الخاطر»، ونراه ثالثة ينقذ علاء الدين أبى الشامات من فقدان حبيبته بأن يتخفى فى زى محب للسهر والغناء، ثم يرسل له أموالا باسم والده التاجر المصرى... إلخ. إن الراعى هنا يملك فضلا عن عصاه (أو درته) مزمارا سحريا يصفر به، فيجتمع القطيع. والمقارنة بين هذه الصورة للرشيد والملوك الآخرين، تضع أيدينا على الفارق بين الراعى المهدى ظل الله وخليفته والرعاة الأشرار الكذبة، الذين ينزون على النساء اغتصابا، أو يفقأون الأعين أو يقطعون الأطراف... إلخ إنهم رعاة أشرار مجردين من قداسة الراعى المكلف من السماء، ومن ثم فهم حين يطلبون من سارد حكاية فكى «يعجبوا ويطربوا»

على حد تعبير (الليالى). أما الرشيد، فهو «فاروق» يفرق بين العتمة والضوء، والظلم والعدل، وتقنعه يستهدف الكشف والمعرفة والسعى فى رفع الظلم. ولذلك، ينهى كل صعلوك حكايته قاصدا بغداد للبحث عنه. كأن غياب الخليفة، غياب للعدالة، غياب للعناية الإلهية. ومن ثم سنجد شخصيات الحكاية تعانى التخبط، وفقدان التوازن؛ فهى شخصيات هائمة تبحث عن أبيها الرمزى، وتتوق إلى الاتحاد به، ففى هذا زوال يتمها. ويكاد الفضاء السردى، فى قصر الخلافة، أن يرسم صورة ملك استوى على عرشه وبين يديه الخلائق التى تحلم بالعدل.

خاتمة

نقرأ حكايات (ألف ليلة وليلة) طلبا لمتعة قد لا تمنحنا إياها نصوص عصرنا المثقلة بهمومه. لكن «حكاية الحمال والبنات في بغداد»، خدعتنا مرتين؛ مرة لأنها وعدتنا بسهرة خفيفة، وبعد أن استسلمنا لإغرائها الماكر المتقن أخذتنا إلى فضاءات وحشية؛ ومرة لأننا ظننا أنها «تتكلم» عن آخرين غيرنا، فإذا بنا ندرك في النهاية أننا كنا موضوعا لها أمس واليوم أيضاً. وها هو النص المسلح بفتنة السرد يكشف لنا عما كان مهيمنا في لحظات تاريخية مضت، ولكنه مازال مهيمنا في واقعنا الراهن، أعني الراعي كلي المعرفة والقدرة والتسلط، الواحد الأحد النافي للتعدد. وعلى هذا النحو يصبح النص، كما قلت في البداية، يوتوبيا. لأنه حين يتكلس التاريخ ويكف الناس عن الاجتراح لا يبقى من ملاذ سوى اليوتوبيا التي تقترن باليأس التاريخي، فيشحب فيها الحلم ويطغى الوهم. لكن إذا كانت (الليالي) يوتوبيا العامة والمهمشين في العصور الوسيطة العربية، فهل يمكن أن تظل كذلك في زمن آخر، أم تصبح شاهدا تاريخيا، على ضرورة الخروج على الشرائط التي أنتجتها؟

الهوامش والمراجع:

١ – معظم الترجمات الإنجليزية فى عنوان الحكاية كلمة Ladies.

٢ – العنوان فى الليالى أمر مشكل، فهل هو من وضع السارد ومن ثم من وضع منتج النص أيا كان، أم من وضع المحققين الذين أشرفوا على الطبعات المبكرة لليالى. فى طبعة بولاق ليس ثمة عناوين تعلو الحكايات وإنما ثمة أرقام الليالى. لكن الطبعات التالية وضعت لكل حكاية عنونا يكون منتزعا غالبا من كلام السارد.

٣ – Ferial Jabouri Ghazoul: The Arabian Nights: A Structural Analysis, cairo. 1980. p.164.

٤ – ديوان سحيم عبد بنى الحسحاس، تحقيق عبد العزيز الميمنى، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة ١٩٥٠، ص ١٥/ ١٦.

٥ – راجع :

Andreas Hamori: On the Art of Medieval Arabic Literature. second Princeton University press. Prinec-[ton. New Jersey, 2 nd. ed.,. 1975. p 164.

٦ – حلق اللحية فى التراث السامى عموما دلالة علي الحزن الشديد. ولدى العرب كانت اللحية رمزا للرجولة، وإهانتها أو جزها من الإهانات القصوى. ولذلك كان إذا تمكن أحدهم من عدوه عمد إلى إهانته بنتف لحيته أو جز ناصيته. قالت الخنساء:

جززنا نواصى فرسانهم

وكانوا يظنون أن لا تجزا

لمزيد من التفاصيل، راجع:

حسين على الجبورى: وظيفة الشعر فى طقوس الموت الميلاد، مجلة التراث الشعبى، السنة الثامنة، العدد ١١/ ١٩٧٧. بغداد، ص ٩٧.

٧ – عرف العرب قبل الإسلام أنواعا من الزواج، بعضها يحل الزواج من المحارم، فقد أباحت بعض القبائل للابن أن يشارك أباه فى زوجه، أى زوج الأب. وكان يطلق على الابن فى هذه الحالة اسم «الضيزن»، فعرف هذا الزواج بنظام الضيزن. كما أباحت بعض القبائل زواج الأب من ابنته أو أخته. وكانت هذه القبائل تجاور الفرس فى البحرين، ومنهم لقيط بن زرارة الذى تزوج ابنته وسماها باسم فارسى هو «دختنوس»، وبعض المؤرخين ينسبون إلى القرامطة تحليل هذا الزواج، والأبيات التالية منسوبة لأحد شعرائهم:

فلا تمنعى نفسك المعرسين

من الأقربين أو الأجنبى

فكيف حللت لهذا الغريب

وصرت محرمة للأب

أليس الغراس لمن ربه

ورواه فى الزمن المجدب

وقد حرم النص القرآنى هذه الأنواع تحريما باتا. لمزيد من التفاصيل راجع على سبيل المثال:

* على عبد الواحد وافى: ما حرمه الإسلام من نظم الزواج فى الجاهلية، مجلة منبر الإسلام. القاهرة، ديسمبر ٥٦/ يناير ٥٧.

* عبد السلام الترمانين: الزواج عند العرب فى الجاهلية والإسلام، سلسلة عالم المعرفة. الكويت.

٨ – انظر فى ذلك

سجموند فرويد: الطوطم والتابو، ترجمة جورج طرابيشى، دار الطليعة، بيروت سنة ١٩٨٣.

٩ – الدميرى، حياة الحيوان الكبرى. ط البابى الحلبى. القاهرة، ص ٢٤٣.

١٠ – نفسه. ٢٤٤.

١١ – نفسه، ٢٤٥.

١٢ – شاكر هادى شكر: الحيوان فى الأدب العربى، جـ ٣ ص ١٣٢، عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية. بيروت ١٩٨٥.

١٣ – عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، دار الطليعة. بيروت لبنان سنة ١٩٨٢. ص ٩٩.

١٤ – النفرى. محمد بن عبد الجبار: كتاب المواقف ويليه كتاب المخاطبات، تحقيق آرثر يوحنا أربرى طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة ١٩٣٤، ص ٧.

١٥ – راجع بحث سيد القمنى قراءة سريعة فى موضوعة الإله النقيض. منشور ضمن كتاب: الأسطورة والتراث، سينا للنشر. القاهرة، ١٩٩٢، ص ٣١ وما بعدها. لمزيد من المعلومات عن صيرورة الموضوع فى التراث الرسلامى، لدى فرقة اليزيدية راجع:

* خضر سليمان: جانب من عقيدة اليزيديين. مجلة التراث الشعبى. العدد الخامس/ ١٩٧٣، ص ٢١.

* الأمير بايزيد الأموى: الطاووس: سنجق يزيد. ص ٥٥ من العدد نفسه.

١٦ – راجع: جان صدقة: رموز وطقوس: دراسات فى الميثولوجيا القديمة، رياض الريش للنشر، لندن ١٩٨٩. ص ٦٧.

١٧ – راجع مادة نحس فى اللسان والقاموس.

١٨ – أبو العباس أحمد بن يوسف التيفاشى: سرور النفس بمدارك الحواس الخمس، هذبه محمد بن جلال الدين المكرم (ابن منظور) حققه إحسان عباس، ط١ المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ١٩٨٠، ص ٣٥٤.

١٩ – ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، دار الحديث القاهر، ط ٢، ١٩٩٠، جـ٢، ص ٢٧٦.

٢٠ – القزوينى عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، دار الشرق العربى، بيروت ص ١٨٣.

٢١ – أبو حيان التوحيدى ، الإمتاع والمؤانسة جـ ٢، ص ١١١. المجموعة الكاملة فى مجلد واحد، دار مكتبة الحياة بيروت. طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية. تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين.

٢٢ – مرسيا إلياد: المعتقدات والأفكار الدينية ترجمة عبد الهادى يوسف جـ ، دمشق ٨٦ – ١٩٨٧، ص ٧٢/ ٧٣.

٢٣ – عبد الفتاح كيليطو. سابق.

٢٤ – محمد باقر علوان: أرجوزة الشيرازى فى الممسوخات. مجلة التراث الشعبى، العدد الثانى عشر ١٩٧٣. بغداد، ص ٤٧.

٢٥ – الدميرى: حياة الحيوان، جـ ٢، ص ٣٠٥.

٢٦ – راجع وظيفة الشعر. سابق.

٢٧ – دون غوص فى حفريات الثقافة العربية، أشير هنا إلى الحكاية الثامنة عشرة فى رسالة الجاحظ عن «مفاخرة الجوارى والغلمان»، أما فى الليالى فثمة ملاحظات طابعها سسيوثقافى فى:

* بو على ياسين: خير الزاد فى حكايات شهر زاد، دراسة فى مجتمع ألف ليلة وليلة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية سنة ١٩٨٦، ص ٧٣ وما بعدها. ومن الطريف أن شخصية الدلالة فى بعض روايات نجيب محفوظ تذكر بهذه الصورة الملحوظة فى الليالى. راجع – على سبيل المثال – شخصية عيوشة الدلالة التى مهنتها «بيع الملابس والسعادة» وهى تقوم بدور القوادة مع شمس الدين الناجى فى الحكاية الثانية من ملحمة الحرافيش.

٢٨ – ميشيل فوكوه: الاستعارة الرعوية: نحو نقد للعقل السياسى، الفكر العربى المعاصر العدد ٤١، ص ٥٢ وقد ترجمها جورج أبى صالح من الفرنسية.

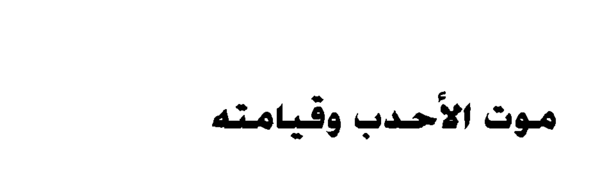
Versune Michel Faucoault, Omnus et singulatum: critique de Ia raison Politiqe" le Débat (Paris) no 44 (november 1986).

وثمة تلخيص واف لها فى.

محمد عابد الجابرى: العقل السياسى العربى محدداته وتجلياته، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت. لبنان سنة ١٩٩٠، ص ٣٩ وما بعدها.

٢٩ – راجع عن الاستعارة الرعوية فى المجال الثقافى العربى:

محمد الجويلى: الزعيم السياسى فى المخيال الإسلامى. سراس للنشر. المؤسسة الوطنية للبحث العلمي تونس ١٩٩٢.



موت الأحدب وقيامته

«الجسد المضحك، المكوّن من نتوءات ونواشز (...) لا ينغلق ولا ينجز ولا يصبح جاهزاً ، إنما يتجاوز ذاته ويتخطى حدوده » .

ميخائيل باختين

- ١ -

حين يصل القارئ إلى نهاية حكاية «الخياط والأحدب واليهودى والمباشر والنصرانى ..» فى النشرات الحديثة الشائعة لكتاب (الليالى)، سيشعر فورا أن هناك شيئا ناقصاً. ولو واصل القراءة فدلف إلى الحكاية التالية التي يعلوها اسم «حكاية مزين بغداد»، فإن ما أحسه وأربكه سيتحول إلى يقين، فالحكاية الأولى لم تنته، فيما تلوح الحكاية الثانية بلا رأس، لأنها، ببساطة، بلا بداية. وحتي لا يتحول ما يقرأه إلى ركام من الأحداث والمشاهد العاجزة عن إنتاج معنى، لابد له من رفض الانصياع لهذا التدمير للجسم الفيزيقى لنص واحد.

فى النشرات الأولى لـ (الليالى)، ترك الناشرون نهر الحكايات ينساب دون سدود. لكن فيما بعد، وضعوا لكل حكاية عنواناً، أو اسما علي وجه الدقة، يلخص أهم ما فى الحكاية عبر استخدام الفاعلين الأساسيين فيها. فالعنوان غالبا نزع على عجل من كلام السارد، ويبدو أن الناشر وجد عنوان الحكاية طويلاً فاختصره، أو أنه رأى مزين بغداد أكثر أهمية وثراء من أن يلحق بآخرين فخصه

بعنوان مستقل. مهما يكن، فنحن مع حكاية واحدة لا حكايتين، لا لأن المجاورة تجعل من السابق جذراً للاحق، ولا لأن لكنة السرد تأخذ هيئة النسغ لما ظنه الناشر حكايتين، بل لأن لدينا حدثا واحداً وشخصيات واحدة يحرص السارد على تتبع مصائرها حتي نهاياتها، كما يفعل دائماً، عبر حس سيرى واضح. إلى ذلك كله ، لدينا النهاية التقليدية، حيث ينحل النسق فى حدوء، انتظارا لمجئ هازم اللذات ومفرق الجماعات.

ينهى السارد الحكاية قائلاً :

«ثم إن الملك أمر أن تسطر هذه القصة فسطروها، ثم جعلوها فى خزانة الملك ثم خلع على اليهودى والنصرانى والمباشر وجعل الخياط خياطه ورتب له الرواتب وأصلح بينه وبين الأحدب وخلع على الأحدب خلعة سنية مليحة ورتب له الرواتب وجعله نديمه وأنعم على المزين وجعله مزين المملكة ونديمه ولم يزالوا فى ألذ عيش وأهنأه إلى أن أتاهم هازم اللذات ومفرق الجماعات».

القارئ الخبير بـ (الليالى) يعرف أن للبداية مواصفات، وللنهاية كذلك مواصفات، تكونت عبر ممارسة طويلة للسرد . وهنا – فى هذه النهاية – جمع السارد الأبطال الأساسيين لأنه صاغهم فى حكاية

واحدة، لها فضاء واحد ونهاية واحدة يتطابق فيها انغلاق قوس الحياة مع انغلاق قوس السرد. وككل حكايات الملوك والسلاطين المحبين للسمر، يكافئ الملك الأبطال الساردين على ما قدموه له (ولنا) من متعة عبر سردهم المطرب العجيب، ويتحقق للمتلقى ولو فى يوطوبيا النص حلمه بالجرة الذهبية، فهو، كهؤلاء الساردين المجهولين، يحلم لو يخلع عليه وترتب له الرواتب، ليقضى عمره الباقى هانئاً فى كن شبيه بما يخلقه السرد، حيث الجوارى الفاتنات والفضاءات العجيبة والسمر الممتد، إلى أن يأتى هازم اللذات ومفرق الجماعات.

وإذا كنا إزاء حكاية واحدة لا حكايتين بالمعنى السابق، إلا أننا بالقدر نفسه من القوة مع حكايتين، لكن بمعنى آخر ينهض على تولد واحدة من الأخرى. بهذا نكون مع حكاية إطار بالمعنى التقليدى، أى الحكاية التى تسيج مجموعة أخرى من الحكايات، تكون غالباً مرتبطة بها على نحو من الأنحاء. كأن الحكاية أم تنسل أبناءً قد يحملون بعض صفاتها فيشبهونها، وقد يتمايزون عنها، معلنين لهم هوية خاصة، لكنهم فى النهاية لديهم، لو أرادوا، حرية الانفصال عنها والتحرر من أمومتها. الحكاية الإطار هي حكاية الأحدب طبعاً، فيما تمثل السلسلة الحكائية الداخلية، الحكاية الثانية.

- ٢ -

الأحدب، كما هو واضح من العلامات اللغوية المصاحبة له، شخصية كائن تهيمن عليه صفاته الجسدية، أو علي الأحرى صفة جسدية واحدة هى التحدب، فتطغى علي اسمه وتقوم باختصاره فى لقب، ثم تحدد له دوراً ووظيفة، لا فى الحياة فحسب، بل فى السرد أيضاً . رؤيته، كما يقول السارد: «تضحك الغضبان وتزيل الهم والأحزان». لذلك يضعه السارد فى مجال ينميه منذ السطور الأولى، فيأخذنا من ثم إلى فضاءه. كان يسير سكران، يغنى، فرآه رجل محب للهو والطرب، وكانت معه زوجه الضخمة التوّاقة إلى فعل خشن بعد انتهاء زوجها من غشيانها. وعلى هذا النحو، يلوح الأحدب للرجل وامرأته موضوعا للرغبة، فيعزمان عليه ويذهب معهما إلى البيت. كان يمكن لسارد آخر غير سارد (الليالى) أن ينتج من هذه العناصر حدثاً فكاهياً، فى منادمة بريئة تنتهى كما بدأت . أقول «فكاهياً» قاصداً، لأن السارد ألزم نفسه حين خلق أفقاً للتوقع، ينأى به عن الجد والجهامة. لقد ألقى فى السطر الأول بحافز لابد من استثماره، وهو التكوين البدنى لبطله .

لكن ساردنا لا يمكن أن يقتنع بسهرة تقليدية تنتهى كما بدأت، وإن اقتنع هو فلا أظن أن متلقيه سيشاركه. كلاهما ، السارد

والمتلقى، واقع فى أفق من السرد وتلقيه، يخلق صفات وخصائص معينه، تكونت عبر لقائهما الممتد .

سارد (الليالى) مولع بتفجير دراما عالية الصوت، خشنة، تتكئ علي الصدقة، وتكسر التوقع، فيتحول الحدث البسيط إلى حدث وحشى، أو على وجه الدقة اختياره بين الممكنات المفروضة عليه، يذهب دوماً إلى تنمية نصية تأخذ النص دائماً نحو الإثارة والغرائبية.

وهكذا يجعل السارد عشاءهم سمكاً وخبزاً وليموناً. ولأن الزوجة راغبة فى مرح خشن، فقد أخذت جزلة سمك كبيرة ولقمتها للضيف، وسدت فمه بكفها وأقسمت أن يأكلها دفعة واحدة، فى نفس واحد، ودون مضغ. وبالطبع ابتلعها الرجل الصغير الثمل «وكان فيها شوكة قوية فتصلبت فى حلقة لأجل انقضاء أجله».

إلى هنا تنتهى الحلقة السردية الأولى لسارد عجول، يأخذ متلقيه مباشرة إلى حدث صاخب، إلى أناس راغبين فى متعة خشنة، تحوّل الجد إلى هزل. وبدلاً من الحصول علي طرفة أو مشهد ضاحك، قد يذكر بما كان يسود قدمياً على المسرح من تولد الضحك من مناظر الصفع والتعذيب الجسدى... إلخ، يجد العابثان البريئان أمامهما جثة رجل غريب تعرفاه منذ برهات. تدفع المرأة آدمها إلى الفعل. وحين يجد الجد وتتكشف هيمنة الرجل عن ضعف بادٍ فى عجزه عن

التصرف، تتقدم هى لتشير عليه بما يجب عمله، متسائلة «ما هذا التوانى؟» ليكون السؤال استنكاراً منطوياً علي جواب. وهكذا يلقيان به أمام بيت طبيب يهودى، ويتركانه ويفران. ولأن الثقافة ترى أن اليهودى بخيل محب للمال، فقد تركا له نصف دينار ليبتلع الطعم، فإذا به أمام المأزق نفسه.

تكرار المأزق يعنى تكرار سلوك التخلص منه، فلليهودى امرأة تستطيع كامرأة الخياط أن تمكر وتحتال وتجد حلاً. ويكون الحل التخلص من الأحدب: «نطلع به إلى السطح ونرميه فى بيت جارنا المسلم إنه رجل مباشر على مطبخ السلطان وكثيرا ما تأتى القطط فى بيته وتأكل مما فيه من الأطعمة والفيران وإن استمر ليلة فيه تنزل الكلاب عليه من السطوح وتأكله جميعه». وكما تخلص الخياط وامرأته من الأحدب، وكرر فعلهما اليهودى وامرأته، يسير على الدرب نفسه طبعا المباشر علي مطبخ السلطان.

حلقه سردية واحدة هي الحلقة الثانية، تنهض على التكرار وسوء الفهم والمصادفة. الأبطال يمكرون أو يمكر السارد بهم، ونحن نتابعهم لاهثين، حتى إننا لا نتوقف للسؤال عن أى شيء. ولأن السارد يعرف الخيط الرفيع الفاصل بين الجد والهزل، وحتي لا يتكرر السلوك نفسه إلى ما لا نهاية، يقوم بتوريط الرجل الأخير، القبطى السكران، الذى وقف يريق الماء فى الظلام فلما رأى الأحدب

واقفاً مستنداً على الحائط «ظنه» رجلاً يريد أن يخطف عمامته: «وكان النصراني قد خطفوا عمامته فى أول الليل فلما رأى الأحدب واقفاً اعتقد أنه يريد خطف عمامته فطبق كفه ولكم الأحدب علي رقبته». وفى الحال يجد الحارس قد قبض عليه وساقه إلى الوالى، أى إلى الموت. فكما تحوّل الهزل إلى جد، مع الخياط وامرأته، تروح السكرة وتجئ الفكرة.

لكن قبل شنق النصرانى، وقد نصبت له «الخشبة»، يشق المباشر طائفة أهل المدينة التي تشهد القصاص، معلنا مسؤوليته عن موت الأحدب. وهكذا، قبل البدء فى القصاص، يبرز رجل آخر لينقذ المعترف، اليهودى، ثم أخيراً الخياط، فتكون الأخبار قد وصلت إلى السلطان الذى يحضرهم ليفهم ما جرى، فيتوقف السرد، ظناً أن الأحدب ميت فعلاً، لتبدأ سلسلة الحكايات الداخلية. لقد أخذنا السارد من الميدان الذى يجرى فيه مشهد الشنق الذى لم يتم، إلى قصر السلطان، ليأخذ الملك صورة شهريار المحب للحكايات، ويتحول المتهمون بقتل الأحدب من صانعين للفعل إلى رواة، أى يقومون بالدور نفسه الذى أوكله السارد لشهرزاد فى الحكاية الإطار، فيبدو أن السمر مفضل فى مكان له فخامة القصور .

حتى الآن، صاغ السارد ثلاث حلقات سردية من حكاية الأحدب ثم توقف. الحلقة السردية الأولى تتمثل فى لقاء الأحدب بالخياط

وزوجه. والحلقة الثانية حيث محاولة التخلص من الجثة، ثم الحلقة الأخيرة، أى الاستعداد لشنق القبطى، وتوالى اعتراف الجميع، ثم يتوقف السرد.

توقف السرد معناه تأجيل الكشف عن حقيقة ما حدث، كأن السارد يمعن فى إثارة شوقنا، تاركا المجرى الرئيسى للحدث، ليدخل فى تفريعات جديدة، أى يبدأ فى سرد الحكايات الداخلية التي تقوم بمهام عدة، منها تقديم شخصية المزين الذى سيقدر له، فيما بعد، إنقاذ الأحدب. هذه الحكايات تصلنا من خلال شخصيات لفاعلين أساسيين. وبرغم هذا، فإن وظيفتهم تغلب عليهم، فهم فى النهاية ينهضون بأداء وظائف محددة فى حكاية الأحدب، دون أن ينهض أحدهم بفعل يخصه هو، فمثل هذا الفعل إن حدث سيخرجه عن مشروع الحكاية أو يجعله بدءاً لمشروع آخر . للحكاية مشروعها الذى تجند له جهاز السرد، ولا حياة لأحد خارجه.

أن ينهض الفاعلون الأساسيون بدور القص عن آخرين، فهذا معناه أنهم شخصيات يتم اختزالها إلى وظائف سردية. أما حين تتحدث الشخصيات عن نفسها، فثمة مجاوزة لهذا الدور، لأن الحدث حينئذ يتطابق مع الشخصية، فالبطل هو السارد وموضع السرد، ولذا تبرز فى هذه الحالة النفحة الذاتية فى الكلام.

ليست الشخصيات - هنا - منحصرة فى كونها مجرد أفواه

تتكلم، لكنها تصبح كذلك حقا حين ينحصر وجودها فى الكلام دون الفعل. شخصية الأحدب، وهى شخصية أساسية بالطبع، لا تقوم بفعل بل تتلقاه، ومن ثم صاغتها الحكاية من صفة بدنية ومهنة، أى التحدب والإضحاك ، وليس لها من وظيفة أخرى سوى أنها موضوع الحكاية برمتها، فيما تبرز الوظيفة فى شخصيات أقل منها، بل وضعت فى خدمتها مثل الخياط واليهودى والمباشر والنصرانى، وهى جميعها شخصيات تتعهد الأحدب وتنميه، وقد قامت الحكاية باختزالها على مستوي التكوين فى علامة واحدة هي مهنة صاحبها أو ديانته. فالخياط والمباشر اختزلا فى مهنة، فيما اختزل اليهودى والنصرانى فى ديانتيهما. أما الخياط ، فهو أول من نلتقيه، أول من يبدأ حدث استدراج الأحدب إلى الموت، أى أول من يدير ماكينة السرد، كما أنه قناة اتصال الحكاية وأبطالها بالمزين، الشخصية الأساسية التي سيقع عليها عبء استنقاذ الأحدب. أما اليهودى، فإنه – فضلاً عن دوره فى حكاية الأحدب – يسرد حكاية أحد الشبان، ويمكن السارد من إبراز رؤية الثقافة للآخر المختلف فى الدين. وهكذا، سينهض المباشر والنصرانى بدورهما فى تنمية حدث الموت الوهمى، ثم يسردان بدورهما حكاية من الحكايات الداخلية.

- ٣ -

لدينا فى الحكايات الداخلية، فضلاً عن حكاية الأحدب، حكايات أربع لأربعة شبان ومعهم نساؤهم طبعا . وحكاياتهم جميعاً تصلنا عبر رؤية سردية لآخرين، هم النصرانى والمباشر واليهودى والخياط، هذا فضلاً عن حكايات إخوة المزين. كل حكاية من حكايات هؤلاء الشبان تبدأ برؤية عضو مبتور . النصرانى يؤاكل الشاب الأول، فيرى يده المقطوعة. والمباشر يلحظ الشاب الذى أصابه الهلع حين رأى الزرباجة فيسأل عن السبب، وكذلك اليهودى والخياط :

* فقلت يا سيدى فرج عنى كربى لأى شىء أكلت بيدك الشمال .

* وقلنا له ما بقى لنا صبر على حديثك والإخبار بسبب قطع إبهامى يديك وإبهامى رجليك وسبب غسل يديك مائة وعشرين مرة .

* فقلت له ناولنى يدك فأخرج لى يده اليسرى فتعجبت من ذلك وقلت فى نفسى يا لله . إن هذا الشاب مليح ومن بيت كبير وليس عنده أدب .

* وإذا بصاحب الدار قد دخل ومعه شاب وهو أحسن ما يكون من الجمال غير أنه أعرج .

بدء كل حكاية على النحو السابق يشى بأهمية هذه العلامة الجسدية، كأن السارد يري فيها تلخيصا لتاريخ الكائن الذى قرر أن

يسرد حكايته فتتحول من جرح - عاهة إلى علامة مثقلة برمزيتها.
هذا ما يفسر السؤال عن الجرح، وعن سببه، أى عن تاريخ المعاناة الذى خاصه صاحب العاهة، فلو كان المسرود عنه أعمى مثلا ما كان ذلك مثيراً بالقدر نفسه الذى يحققه كونه مقطوع اليد،، لأن الأعمى قد يولد كذلك وما هكذا مبتور اليد أو الإبهام. يؤكد هذا أن أحداً لم يسأل الأحدب لم هو أحدب، لقد ولد هكذا، أى أن عيب بدنه لا يخفى وراءه تاريخاً.

بتر الأطراف عنصر جلى فى الجسد الفيزيقى للحكايات، إنه علامة نصية واضحة، نجده فى حكايات الشبان الأربعة وفى حكايات إخوة المزين الذين يعانون أيضاً من عاهات. فثمة الأعرج ومقطوع الشفتين والأفلج ومقطوع الأذنين... إلخ، فضلاً عن واحد من هؤلاء الإخوة أعمى. وهكذا، نجد أننا فى كون من العاهات التي كدسها لنا السارد، عاهات تثير السؤال عن تاريخها وسببها، فهى دلالة على الإيذاء البدنى والنفسى، وعاهات يضعها السارد فى سياق آخر فكه. العاهات الأولى أقرب إلى عوار الصعاليك الثلاثة فى حكاية «الحمال والبنات»، أما العاهات التي نجدها فى إخوة المزين، فهي لا تعنى تنزلاً فى المرتبة ولا سبيلاً لاكتسابها، إنها عاهات مجانية دون ثمن لصعاليك ليس لديهم ما يفقدون.

حين يلفتنا السارد إلى العاهة على هذا النحو، ففعله قريب من

فعل الشاعر فى إلقائه قصيدته إذا أحدث نبراً فى موضع بعينه، لكن هذا اللفت فى حكايات الشبان الأربعة وشحوبه أو انتفائه فى حكايات إخوة المزين يثير السؤال، لم يلفتنا السارد إلى أهمية العاهة فى شخوص، ولا يتوقف لدى العاهة نفسها ,أو ما يشبهها فى شخوص آخرين، ألأن الشبان الأربعة تجار أغنياء فحدث لهم ما لا يجب فيما إخوة المزين صعاليك؟ أم لأن السارد يجعل من دوال نصه ما يفارق بعضه بعضاً ، فيجعل علامة سيموطيقية فى نصه تحمل دلالتني فى آن .

العاهات والعيوب البدنية : التحدب فى الأحدب والعرج وقطع الأذنين والشفتين... إلخ فى إخوة المزين، تفجر الفكاهة، فيما تختص عاهات الشبان الثلاثة بإثارة نفحة غرائبية فقط . فلماذا؟

تنظر الثقافة إلى الجسم بوصفه وديعة من ودائع الله التى أؤتمن عليها صاحبها، فالإنسان ليس حراً فى جسمه بحال، ولا يحق له التصرف فيه . الوديعة ما أودع لديك حتي يحين وقت ما ، هو وقت استردادها، بذلك ليس لك أن تتصرف فيها سلباً أو إيجاباً . لقد خلق الله الإنسان فى «أحسن تكوين»، خلقه وأبرأه وصقله ، فإذا وقع بهذا المخلوق الجميل ما يشوه جماله عوقب من قام به ، حتي لو كان صاحب الجسد نفسه ، له فحسب أن يبذل يده أو ساقه أو الجسد كله فى سبيل الله ، أما بذل شيء من الجسد فى سبيل آخر فلا يحق

له . يمكن فقط للجماعة ممثلة فى ولى الأمر أن تفعل، أى أن تتدخل فى هذا الجسم بالبتر توقيعاً لعقاب حدد سلفاً . ولهذا ، فإن فعل البتر فى هذه الحالة قصاص ، رغبة فى الإيلام وإصرار على إشهار الجرم . وهكذا ، سيظل المعاقب يسير بين الناس، مثقلاً بعبء باهظ هو يده المقطوعة على سبيل المثال ، يحملها أينما حل وتفضح فعله الذى خرج به على ما اعتبرته الجماعة محرماً . ولدى العرب فإن أى بتر لعضو من أعضاء الجسم ذو دلالة، جز الناصية دليل هزيمة الفارس، وحلق اللحية دليل علي شوب ما، فضيحة أو انحراف عن المثل الأعلى للرجولة. أما تجريد الرجل من فاعليته الذكورية بخصيه فهو آلية مجتمعية نتجت فى ظروف بعينها، سعياً إلى تجريده من آلة مهددة لحريم مالكه. فى حالات خاصة يصل الأمر إلى حد إزهاق الروح أى إعدام المجرم، وأحياناً الانتقام الوحشى كالصلب أو التمثيل بالأعضاء. فى حكايات الشبان الأربعة يتخذ السارد من البتر حافزاً يبرر سرده، فالحكاية إذن تخبرنا بحدثها المركزى قبل أن تبدأ، فهى لا تشغل متلقيها بنهاية الحكاية بل بكيفية حدوث فعل البتر ، وتبريره .

الشاب الأول بغدادى تاجر ، وفى القاهرة يقع فى الحب . غربته عن بلاده ووحدته يدفعان به إلى الحب الذى يلوح ملاذاً وحماية واكتشافا للمرأة والمتعة، والألم أيضاً . وككل حكايات الحب التى

التى يكون أبطالها تجاراً أو أبناء تجار، يكون السوق موضع اللقاء على نقيض البيت الذى يتحقق فيه الوصال. بيد أن علاقة الحب تحمل جرثومة موتها. سرعة استجابة البنت تجعل الشاب ينقدها مالاً مقابل الحب، ومن ثم يصحو من نومه يوما فإذا ماله قد تبدد فيندفع تحت وطأة الحاجة إلى سرقة مبلغ ضئيل فتقطع يده. الفتاة على نقيض ما تصور الشاب تمنح جسدها لأنها راغبة فى ذلك، ولأنها محبة، وما إن تعلم بحكاية سرقته وقطع يده حتى تتزوجه وتمنحه مالها الكثير وترد عليه ماله، لكنها لحزنها على يده تمرض «ويشتد بها الضعف» حتى تموت. بذلك يتحقق دعاؤها حين لقيته أول مرة «جزاك الله خيرا ورزقك مالى وجعلك بعلى» . لقد صار البغدادى الذى أدمن القاهرة غنياً، لكنه عاد ثانية إلى وحدته.

الشاب الثانى يعانى ظروفاً شبيهة بظروف هذا البغدادى، إنه عار من الحماية، حاملاً عبء بنوته لأب مسرف مات عن ديونه كثيرة. إلى ذلك، فهو بلا امرأة « ثم قالت لى هل لك زوجة فقلت إنى لا أعرف امرأة ثم بكيت». لكن إذا كانت الفتاة فى الحكاية السابقة تمنح صاحبها جسدها ومالها، فإن الفتاة هنا ذات علاقة بالسلطة، فهى كهرمانة فى قصر الرشيد. التقى الشاب الأول بصاحبته فتحابا وتواعدا، وما إن التقيا حتى تضاجعا، لكن العلاقة بالسلطة هنا تجعل الأمر أكثر صعوبة وتعقيداً، فيمر الفتى باختبار صعب: «ونحن

نريد فى هذه الساعة أن ندخل بك الدار فإن دخلت ولم يشعر بك أحد وصلت إلى تزويجك إياها وإن انكشف أمرك ضربت رقبتك». وبرغم أنه عرض نفسه لخطر الموت فإن صاحبته تنزل به عقاباً ظالماً، ففى ليلة بنائه بها يرتكب خطأ هيناً إذ يعانقها وفى يديه آثار الزرباجة فتقطع إبهامى يديه ورجليه. بعد ذلك «طاب قلبها» ورضيت عنه فمنحته مالا ليشترى داراً لهما.

أما الشاب البغدادى الثالث، فينفق ماله فى مصر. وفى دمشق يلتقى فتاة تمنحه جسدها. وفى المرة الثانية تصطحب أختها الشقيقة للغرض نفسه. لماذا أتت بأختها وطلبت من صاحبها أن ينام معها. يدرك السارد أن الحدث على هذا النحو لا يستطيع أن يقف على قدميه دون عون منه. فيطوح بالفتاتين معاً، بأن يجعل الأولى تقتل الثانية غيرة علي صاحبها، بذلك يستطيع السارد أن يضع بطله أمام حلقة جديدة تقود إلى إكمال مخططه، فهو مفلس ولا يجد أمامه سوي أن يبيع العقد الذى كانت القتيلة تتزين به ليكون العقد الخيط الذى يكشف سر كل شيء. وهكذا تقطع يده بتهمة السرقة ويقف بين أبى الفتاتين «صاحب دمشق» الذى يلزم المحتسب بدفع دية اليد المقطوعة ويزوجه من ابنته الصغرى غير الشقيقة للأختين السابقتين : «أريد أن أزوجك ابنتى الصغيرة فإنها ليست شقيقة لهما وهى بكر ولا آخذ منك مهراً وأجعل لكما راتباً من

عندى وتبقى عندى بمنزلة ولدى». وطبيعى أن يفرح الشاب بهذا الانتقال من وضع المتهم بالقتل والسرقة إلى وضع السيد الثرى «ومن أين لى أن أصل إلى هذا» لنجد أنفسنا مع النسق نفسه : حب أو رغبة لمجاوزة وضع مختل تقود إلى بتر عضو من الجسد، فحصول على بيت وعروس ومال، كأن السارد يمنح الجميع الثراء مقابل البتر .

- ٤ -

تمر حكايتنا بثلاث لحظات سردية، تحاصر فيها الفكاهة نقيضها، أولاها الجزء الأول من الحكاية الإطار، أي لقاء الخياط وامرأته بالأحدب، حتي وقوف المتهمين بقتله أمام السلطان، ثم نثنى بسلسلة حكائية طويلة، تبدأ بحكاية الشاب البغدادى عاشق ابنة القاضى، ثم حكايات الشبان الذين بترت أطرافهم، وكوفئوا علي ذلك بالثراء، أى بالعروس والسكن ورغد العيش، حيث نجد سياقاً وحشياً، ينطوى على سخرية مرة عاضة، تحوط لعبة المقايضة برمتها . أما اللحظة الثالثة، فتعيدنا إلى فضاء تلفه الفكاهة من كل صوب، حيث تهيمن شخصية المزين الفضولى على السرد وتؤممه لصالحها ومنطقها من خلال دوره فى حكاية عاشق ابنة القاضى، وعبر صوته بوصفه سارداً لحكايات إخوته ودوره فيها. ولذلك قلت إن الفكاهة تحاصر نقيضها وتدمجه فى سياقها، فنشعر أننا فى سهرة منوعات خفيفة مرحة تملأ فضاءها شخصيات تغلبها وظيفيتها، وتقلص وجودها، فتكاد تقف على شفا الشخصية غير النامية، التى يمكن تلخيصها فى صيغة .

فى « حكاية الحمال والبنات» خدعنا السرد ليستدرجنا إلى فضاء وحشى. هنا نبدأ دون خداع، وإن كان للحكاية طرائق فى اللعب من

نوع آخر. السارد ينبهنا إلى طبيعة الحكاية وأدواتها ومشروعها منذ البدء، لأن كلمة الأحدب في العنوان، والتكوين البدنى للشخصية، يرشحان «لاستعمال» البطل فى سياقات من نوع مغاير لما رأيناه فى حكاية الحمال. ثم يتدعم الأمر بظهور شخصية المزين، التي تخلق أفق احتمال لدى المتلقى مرتبط بالفضول والثرثرة. وكلا العنصرين يدمج فى فضاءات طابعها شعبى، لنجد أنفسنا مع نمط معين من المسرحية، يعتمد المفارقة بين الوهم والحقيقة، وسوء التفاهم، والمصادفة، والمراوحة بين الواقعى والغرائبى العجيب.

المسرحة محاكاة فعل، تثبيت برهة من الزمن وملؤها بحدث وقع وانقضى، أو ليس هناك ما يمنع من وقوعه. وحين يستدعى المحقق مجرماً معترفاً فإنه يطلب منه إعادة فعل الجريمة بتمثيله أو مسرحته، أى بترهينه من خلال بث الحياة فيه مرة أخرى. بهذا يمكن أن نقول إن الممثل هو الشخص القادر على الانفلات من حياته الواقعية، ليقوم بلعب دور شخص آخر مختلف، إنه الشخص المالك لموهبة الاندراج فى علاقات قد تبدأ من الواقع، لكنها تتجاوزه مع استبعاد العلاقات الدالة على التعين، من أجل الدخول فى علامات وعلاقات لها طابع إيهامى.

والتمثيل عنصر يصاحبنا منذ البدء حتي الختام. فالحكاية تنفتح على مشهد مفتوح، حيث الأحدب يتحرك فى الفضاء السردى بنتواءته

ونواشزه. التحدب عيب جسدى يمسخ الكائن لأنه يدخل تغييراً علي صورته فيبدو مضحكاً، أى أن تدمير فكرتنا عن الكائن من خلال مسخه يحوله إلى موضوع له قابلية تفجير الفكاهة. وسرعان ما يقوم السارد بتدعيم هذه الخصيصة بأن يضيف إلى تحدبه سكره، والسكر يخلق الفرحة والنشوة فيما تتناقض هذه الفرحة بالحياة مع التحدب: «كنت بالنهار أتفرج وجئت وقت العشاء فلقيت هذا الأحدب سكران ومعه دف وهو يغنى بفرحة فوقفت أتفرج عليه وجئت به إلى بيتى». الأحدب، إذن، يطفح بالفكاهة لأنه ملئ بالمفارقة بين مسخ الجسد الناتئ الناشز وبين السكر والبهجة والدفّ، إنه رجل مضحك وقابليته للإضحاك تحوله إلى نقيض للرجل المثقل بمواضعات الحياة الاجتماعية والدينية. إلى ذلك، للأحدب خصيصة ليست للآخرين، لذلك يدعى إلى البيوت دون خوف، هذه الخصيصة هى أنه لا يخشى منه على النساء. وبالفعل سنعرف حين نوغل فى القراءة أنه يحترف الإضحاك فى قصر السلطان «الذى لا يقدر علي مفارقته».

لقد رآه الخياط فاستعمله، ورآه المباشر فالتقط المفارقة، وتخلقت الكوميديا علي الفور: «أما يكفى أنك أحدب حتى تكون حراميا». وعلى هذا، فالأحدب ممثل رغم أنفه، فمن أجدر منه بالقيام بدور الميت حتى يكتمل مشروع الحكاية؟!

لكن موت الأحدب تمثيل، ولذلك تنتج عنه مجموعة من الأحداث

المنطوية علي عناصر تمثيلية: الخياط وامرأته يعبثان، فيجدان أمامهما جثة، هكذا دون مقدمات. صحيح أنها جثة رجل جسمه معيب، لكنه فى النهاية نفس حرم قتلها، فيحتالان للتخلص منها.

ما الحيلة فى هذا السياق، وما صلتها بالتمثيل؟

بعد موت الأحدب الذى لم يكن يتوقعه الخياط ولا زوجه تبرز الحيلة، أى السلوك المراوغ، حيث المحتال يرتدى قناعاً للتمويه علي موقف ما، أو لمجاوزة ورطة. من هنا صلة الحيلة بالتمثيل، باللعب والإيهام والاندراج فى موقف يعتمد على المحاكاة.

«فقال لها زوجها وما أفعله قالت قم واحمله فى حضنك وانشر عليه فوطة حرير وأخرج أنا قدامك وأنت ورائى فى هذه الليلة وقل هذا ولدى وهذه أمه ومرادنا أن نذهب به إلى الطبيب ليداويه» .

الكائن فى العصور الوسيطة جزء من كل، ومن ثم يدرك الزوجان أنهما فى حاجة إلى الإجابة عن سؤال الجماعة عما يحملان، ولذلك تأخذ كلمات الزوجة هيئة «سيناريو» لما ينبغى عمله علي الخشبة، تحديد دقيق لما سيقال ولحركة الممثل وتوقيت الدخول (المرأة فى الأمام والرجل خلفها). ولكى يصبح المشهد مقنعاً وتتم عملية الإيهام، يتم تحديد نوع الفوطة «الحرير»، فلا ينبغى لرجل وامرأة لف ولدهما المريض فى فوطة رخيصة. ولدقة المشهد يقتنع الناس

ويصدقون ما رأوه وسمعوه :

«قام وحمل الأحدب فى حضنه وزوجته تقول يا ولدى سلامتك أين محل وجعك وهذا الجدرى كان لك فى أى مكان فكل من رآهما يقول معهما طفل مصاب بالجدرى».

ذلك أن الخياط وامرأته يدركان ثقافة مجتمعهما الوسيط، حيث تنعدم الأسرار، وهكذا يصنعان مشهداً مقنعاً، يتآزر فيه الصوت والحركة والإيماء للإيهام بحدوثه.

هكذا نجد ارتباطاً من نوع ما بين التمثيل بوصفه عنصراً من عناصر المسرحة والحيلة التى ترتبط فى الحكاية غالباً بالمرأة؛ العجوز التى تأخذ دور قوادة من نوع ما، والمرأة الشابة الجميلة المخادعة التى تمثل دور العاشقة. صورة العجوز القوادة ليست غريبة عن (الليالى)، فهى تظهر فى كثير من الحكايات، لكنها هنا عجوز مختلفة عما عهدناه فى حكايات أخرى، فهى ليست قوادة حقاً بل تمثل «دور» القوادة أحياناً، ودور نقيضها أحياناً. وفى الحالين تمثل دور من يقود شخصاً آخر غافلاً علي أى حال :

«وإذا بدق الباب فقام وفتح وإذا بعجوز لا يعرفها فقالت له يا ولدى اعلم أن الصلاة قرب زوال وقتها وأنا بغير وضوء وأطلب منك أن تدخلنى منزلك حتى

أتوضأ فلما فرغت أقبلت إلى الموضع الذى هو جالس
فيه وصلت ركعتين ثم دعت لأخى دعاء حسناً».

لكى يتقن الممثل دوره لابد أن يخرج من شخصيته ويدخل فى شخصية أخرى، وهو ما نراه فى العجوز التى تصطاد الفرائس للعبد وللمرأة المليحة التي تشاركه، إنها تلوح عابدة زاهدة حريصة على الصلاة، فيما هى تقود من يخدع بها إلى بيت سرى يجرد فيه المخدوع من كل شىء ويقتل.

أما المرأة الشابة التى خدعت الخياط أخا المزين، فهى تضع جمالها وشبابها فى خدمة ما تريد من خداع. الخياط جالس فى دكانه، منكب على عمله، فيما تشرف عليه من عل، عبر روشن الدار، لتأخذ صورتهما صورة هيمنة من طرف على آخر :

«فلما كان أخى الأعرج جالساً فى الدكان فى بعض
الأيام يخيط إذ رفع رأسه فرأى امرأة كالبدر الطالع
فى روشن الدار».

الروشن موضع فى الدار، يتيح للمرأة المكنونة أن ترى الناس، فهو وسيلتها للاتصال بالعالم أو كمينها الذى ترابط فيه لتطلق سهامها. وبالفعل تتحول المرأة هنا إلى فخ، وكل فخ تمثيل. تدرك المرأة الجميلة أنها مرغوبة، هي فوق والخياط هناك فى القاع. هو جاد وهى تتخذه مسلاة، ومن ثم تتفق مع زوجها على اللعب معه، أى

خداعه بتمثيل دور العاشقة ليسهل عليها استعماله، وبالفعل، ينطلى عليه تمثيلها ويذهب إلى بيتها آملاً فى وصالها، فيما يكون زوجها فى انتظاره ليقوده إلى الوالى، فتكون الفضيحة والعقاب.

ولا يقف التمثيل فى الحكاية عند حد المرأة الخادعة، أو الطرف الأول، فالمخدوع أيضا قد يقوم بالتمثيل دون أن يدرى أو يرغب. وهكذا توقعه المرأة فى زواج وهمى من خادمتها، ولكنه يقضى الليلة الأولى لزواجه فى الطاحون، ليقوم بدور «الثور»:

> «فاعتقد أخى أن لهما قصداً صحيحاً فبات فى الطاحون ودخل عليه الطحان فى نصف الليل وجعل يقول إن هذا الثور بطال مع أن القمح كثير وأصحاب الطحين يطلبونه فأنا أعلقه فى الطاحون حتى يخلص طحين القمح فعلقه».

وفى هاتين الحكايتين من حكايات إخوة المزين يتحول الممثل عليه إلى ممثل، فالأخ المخدوع يمثل دور الثور كما رأينا لكن دون إرادته. أما الأخ الذى خدعته العجوز التى تصطاد الفرائس للعبد وصاحبته، فقد قدر له أن ينجو من الموت بتمثيل دور الميت، فعلم حقيقة العجوز، وقرر الانتقام، فلعب لمرة ثانية دور المخدوع، وفى اللحظة المناسبة، ينفلت من التمثيل ليقتل العجوز والعبد، لكن صاحبة العبد تقابله بتمثيل مضاد، فتخرج من شخصية المخادعة

لتمثل دور الضحية المغلوبة علي أمرها، مستغلة جمالها. وبدلاً من انتقام الشاب أخى المزين، يتحول إلى «راغب» فيها، فتتمكن من الهرب ومعها المال.

الرجل أيضاً يأخذ هيئة الفخ فى أكثر من حكاية من حكايات إخوة المزين، لكن فرائسه تكون من الرجال أيضاً، فلسنا مع تبادل كامل للأدوار، ولو تم هذا لكانت فرائس الرجال من السيدات. البطل الشرير الذى يوقع بالأخ الثالث «يعمل روحه ضريراً» علي حد تعبير السارد، ويقف أمام الوالى مدعياً بأن أخا المزين وأصحابه يمثلون العمى وهم أصحاء وأنه واحد منهم، وبالطبع يفتح هو عينيه بعد ضرب يسير، أما أخ المزين وأصحابه فهم عميان حقاً، فيكون نصيبهم من الضرب مبرحاً. والشيخ الساحر يمثل دور الشيخ الصالح، ويستخدم سحره فى تحويل الورق اللامع إلى نقود، ما تلبث أن تعود ورقاً بعد استخدامها، ويحوّل الذبائح من حيوانات إلى ذبائح آدمية. أما المزين، فهو ينضم إلى عشرة من الذاهبين إلى الإعدام، ظاناً أنهم مدعوون إلى وليمة، وحين يكتشفه السياف يمثل دور الصامت بينهما هو فضولى ثرثار.

عنصر التمثيل يتجاوز ما هو جزئى إلى الكلى. فلدينا حكايتنا كاملتان يكون التمثيل فيهما عنصراً كلياً، يتجاوز العرضى إلى الهيمنة على الحكاية بكاملها.

الحكاية الأولى هى حكاية الأخ الثانى للمزين، وهو يمثل إحدى حكايات الأخير الذى تضع الحكاية ما يقصه بين الحقيقة والكذب، لولعه الشديد بالكلام. وهو مثل معظم إخوته الآخرين ينطوى علي ضعف ما يقوده حتماً إلى الخسران. وتبدأ رحلته نحو هذا الخسران عبر عجوز مخادعة توقعه فى حبائلها من خلال التلويح له بما يجعله يندفع فى طريقه: «ما قولك فى دار حسنة وماؤها يجرى وفاكهة ومدام ووجه مليح تشاهده وخد أسيل تقبله وقد رشيق تعانقه ولم تزل كذلك من العشاء إلى الصباح، فإن فعلت ما اشترط عليك رأيت الخير». أما شرط العجوز، فهو أن يكف عن أى سؤال ويفعل ما يطلب منه دون كلام كثير. وهو شرط هين، بخاصة لأن العجوز تلوح بالثلاثة التى ترى الثقافة الشعبية أنها غاية السعادة: المرأة والكأس والكساء..

لكنه هناك فى البيت الغامض، وبرغم وجود ما لوحت له العجوز به، يجد نفسه يتنازل كل لحظة عن شيء من نفسه، بدءاً من قبول الصفع وانتهاء بحلق الشارب واللحية والحاجبين أى أنه يتحول على يدى ابنة الوزير العابثة وقوادتها إلى مسخ، وكلما حاول التراجع وجد نفسه ينزلق أكثر. وفى حميا الخمر والشبق الذى تؤججه الوعود بنيل مراده، يتعرى من ملابسه، وابنة الوزير تجرى أمامه، وهى عارية، هاربة من محل إلى محل:

«ولم تزل تجري قدامه وهو يجري وراءها حتى سمع منها صوتاً رقيقاً إذ رأى نفسه في وسط زقاق في سوق الجلادين فرآه الناس على تلك الحالة وهو عريان قائم الأير محلوق الذقن والحاجب وصار بعضهم يصفعه بالجلود وهو عريان حتى غشى عليه وحملوه على حمار حتى أوصلوه إلى الوالي فقالوا ما هذا قالوا هذا وقع لنا من بيت الوزير وهو على هذه الحالة فضربه الوالي مائة سوط».

والحكاية تقدم السلطة وهي تداعب رعيتها بأن تحولها إلى أحدب آخر يضحكها. ويتجلى التمثيل هنا في المخادعة التي تحول طرفا إلى متلق للتمثيل ومشارك فيه، فغفلة الشاب وإغواء العجوز يحولانه إلى طرف في مشهد له طبيعة الدراما التي تنتهي لدى نقطة بعينها، يعود بعدها إلى حالته الأولى؛ حيث الوالي والضرب.

الحكاية الثانية بطلها الأخ السادس، ولكنها من نوع مغاير للحكاية السابقة، وتنفجر الفكاهة فيها لا من الغفلة بل من نقيضها: البطل شحاذ فقير دخل داراً لثري دعاه إلى وليمة، وهو منهك من الجوع، لكنها وليمة وهمية:

«فقال يا سيدي ليس لي صبر وإني شديد الجوع فصاح يا غلام هات الطشت والإبريق ثم قال له يا

ضيفى تقدم واغسل يدك ثم أومأ كأنه يغسل يده ثم صاح على اتباعه أن قدموا المائدة فجعلت أتباعه تغدو وترجع كأنها تهيىء السفرة الموهومة وصار صاحب المنزل يومىء ويحرك شفتيه كأنه يأكل وهو يقول لأخى كل وانظر هذا الخبز وانظر بياضه وأخى لا يبدى شيئاً ثم إن أخى قال فى نفسه إن هذا الرجل يحب أن يهزأ بالناس فقال يا سيدى عمرى ما رأيت أحسن من بياض هذا الخبز ولا ألذ من طعمه فقال هذا الخبز خبزته جارية لى كنت اشتريتها بخمسمائة دينار ثم صاح صاحب الدار يا غلام قدم لنا الكباب الذى لا يوجد مثله فى طعام الملوك ثم قال لأخى كل يا ضيفى فإنك جائع شديد الجوع ومحتاج إلى الأكل فصار أخى يدور حنكه ويمضغ كأنه يأكل وأقبل الرجل يستدعى لوناً بعد لون من الطعام ولا يحضر شيئاً ويأمر أخى بالأكل ثم صاح يا غلام قدم لنا الفراريج المحشوة بالفستق فكل ما لم تأكل مثله قط فقال يا سيدى إن هذا الأكل لا نظير له فى اللذة وأقبل يومىء بيده إلى فم أخى حتى كأنه يلقمه بيده وكان يعدد هذه الألوان ويصفها لأخى بهذه الأوصاف وهو جائع

فاشتد جوعه وصار بشهوة رغيف من شعير ثم قال صاحب الدار هل رأيت أطيب من أبازير هذه الأطعمة فقال له أخى لا يا سيدى قال أكثر الأكل ولا تستح فقال قد اكتفيت من الطعام فصاح الرجل على أتباعه أن قدموا الحلويات فحركوا أيديهم فى الهواء كأنهم قدموا الحلويات ثم قال صاحب المنزل لأخى كل من هذا النوع فإنه جيد وكل من هذه القطائف بحياتى وخذ هذه القطيفة قبل أن ينزل منها الجلاب فقال أخى: لا عدمتك يا سيدى، وأقبل أخى أن يسأله عن كثرة المسك الذى فى القطائف فقال إن هذه عادتى فى بيتى فدائماً يضعون لي في كل قطيفة مثقالاً من المسك ونصف مثقال من العنبر هذا كله وأخى يحرك رأسه وفمه يلعب بين شدقيه كأنه يتلذذ بأكل الحلويات ثم صاح صاحب الدار على أتباعه أن أحضروا النقل فحركوا أيديهم فى الهواء كأنهم أحضروا النقل وقال لأخى كل من هذا اللوز ومن هذا الجوز ومن هذا الزبيب ونحو ذلك وصار يعدد له أنواع النقل ويقول كل ولا تستح فقال له أخى يا سيد قد اكتفيت ولم يبق لى قدرة على أكل شىء فقال يا ضيفى إن أردت أن تأكل

وتتفرج على غرائب المأكولات فالله الله لا تكن جائعاً
ثم فكر أخي في نفسه وفي استهزاء ذلك الرجل به
وقال والله لأعملن فيه عملاً يتوب بسببه إلى الله عن
هذه الفعال ثم قال الرجل لأتباعه قدموا لنا الشراب
فحركوا أيديهم في الهواء حتى كأنهم قدموا الشراب
ثم أومى صاحب المنزل كأنه ناول أخي قدحاً وقال خذ
هذا القدح فإنه أعجبك فقال له يا سيدى هذا من
إحسانك وأومأ أخي بيده كأنه يشربه فقال له هل
أعجبك فقال له يا سيدى ما رأيت ألذ من هذا الشراب
فقال له اشرب هنيئاً وصحة ثم إن صاحب البيت أومأ
وشرب ثم ناول أخي قدحاً ثانياً فخيل إليه أنه شربه
وأظهر أنه سكران ثم إن أخي غافله ورفع يده حتى
بان بياض إبطه وصفعه على رقبته صفعة رن لها
المكان ثم ثنى عليه بصفعة ثانية فقال له الرجل ما
هذا يا أسفل العالمين فقال يا سيدى أنا عبدك الذى
أنعمت عليه وأدخلته منزلك وأطعمته الزاد وأسقيته
الخمر العتيق فسكر وعربد عليك ومقامك أعلى من أن
تؤاخذه بجهله فلما سمع صاحب المنزل كلام أخي
ضحك ضحكاً عالياً ثم قال له: إن لى زماناً طويلاً

أسخر بالناس وأهزأ بجميع أصحاب المزاج والمجون
ما رأيت منهم من له طاقة على أن أفعل به هذه
السخرية ولا من له فطنة يدخل بها فى جميع أمورى
غيرك والآن عفوت عنك فكن نديمى ولا تفارقنى».

على هذا النحو يلوح السارد واعيا بما يسرده وطبيعته، لأن العلامات اللغوية الدالة على وهمية المشهد، ومن ثم المصاحبة لعنصر التمثيل تتناثر هنا وهناك فى المشهد الساخر الذى اقتبسناه، خاصة أداة التشبيه (كأن) التي تؤكد علاقة المشابهة بين السلوك ودلالته على المحاكاة، تعضدها مجموعة من الكلمات، مثل كلمة «الموهومة» الواصفة لسفر الطعام، وكلمة «يومىء» فالوهم مرتبط بالتمثيل؛ أى لا واقعية الفعل، والإيماء إحدى الأدوات التى تتآزر مع غيرها لتمنح المشهد إيهاماً بالواقعية.

بدأ صاحب الدار هازئاً بضيفه الجائع بأن وضعه فى تجربة قاسية هى المشاركة فى تمثيل مأدبة وهمية وهو منهك من شدة الجوع. لكن الرجل الفقير الجائع ما يلبث أن يخضع لقانون اللحظة الدرامية، فيشارك فيها مرتجلاً، ليكون رده كما رأينا بالغ العمق والدلالة؛ صفعة مدوية على وجه صاحب الدار، ترده إلى الواقع، وحين يحتج يذكر السائل بالقانون الذى سنه وارتضاه منذ البداية. وتغرى الحكاية، حكاية الرجل الغنى الذى يكمن لفرائسه من الجياع

على هذا النحو، أن نشعر بآصرة ما تربطها بحكاية «السندباد البحرى والسندباد البرى»، فقد كان السندباد بعد إقلاعه عن السفر يكمن فى بيته، باحثاً عن آخر ينصت له وهو يستعيد ذكريات أسفاره وبعد أن روى كل شيء للسندباد البرى الفقير، كافأه على حسن السماع، على النحو الذى كافأ به الرجل السابق أخا المزين على فطنته، كل ما فى الأمر من خلاف أننا مع مقلوب حكاية السندباد. لكن المهم هو تحول الممثل إلي ممثل عليه، والعكس، أى تحول الممثل عليه إلى ممثل، فثمة نوع من تبادل الأدوار، تكون نتيجته هنا مكافأة السائل، كأن فعل التمثيل قرين لفعل السرد فى الحكايات الأخرى. وعلى العكس من ذلك، فإن فعل التمثيل ينتج عنه عقاب على نحو ما يحدث فى كثير من حكايات الإخوة الأخرين. حين يكتشف الممثل عليه قانون اللعبة، يكافأ، وحين يقع فى الغفلة يعاقب، لأن الغفلة قرين الوهم بالمعنى السلبى، معنى الانفصال عن الواقع واللواذ بالوهم.

عنصر التمثيل، على هذا النحو، برهة زمنية تقع فى المنتصف تماماً بين برهتين من هيمنة الواقع؛ برهة تقطع سير الزمن وسيولته بزمن فنى، أى بعنصر آخر من طبيعة مغايرة لطبيعة ما هو واقعى صرف. فى الحكاية السابقة للسائل الفطن، يتحول الممثل عليه إلى ممثل، فيستحق من ثم صداقة الرجل الغنى، على العكس من أخيه

بائع الزجاج الذى يهرب من الواقع القاسى إلى الوهم، فتكون النتيجة أن يتكسر زجاجه، ويضيع رأس ماله القليل. كأن السارد يعاقبه على سقوطه في الوهم بتجريده من كل ما يملك. صحيح أن السارد يدرك أن غفلته يقتصر أذاها علي صاحبها، فقط، لكنه يدرك أن سرده الأخلاقى عليه فى النهاية أن تجتاح سخريته لا فريسة الوهم، بل الوهم نفسه؛ وهم الجرة الذهبية.

- ٥ -

حين ينتهى السارد من حكاية إخوة المزين، يكون قد وثق من تحقيق سرده، لشرط الحكاية العجيبة، ويكون عليه أن يجد حلاً لهذا الأحدب الذى جمده، وتركه طويلاً ما بين الحياة والموت، ولذلك يحضر المزين من سجنه إلى قصر السلطان:

«فإذا به شيخ كبير جاوز التسعين أسود الوجه أبيض اللحية والحواجب مقرطم الأذنين طويل الأنف فى نفسه كبر».

ومن الواضح أن الوظيفة الوصفية هنا تحقق المفارقة على مستوى بدن المزين المتهم بالفضول والثرثرة، الذى يسخر منه السارد فيدعوه بالصامت. إن المزين نهر حكايات وتآليف لا ينضب ماؤه، أى أنه بعبارة أخرى «ماكينة» كلام وسرد، ولذلك يتوق الملك المحب للحكايات إلى رؤيته، ويوكل السارد إليه مهمة إنقاذ الأحدب فنصبح مع ربط لقدرة السرد بالحكمة والزيانة، هذا ما يفسر لماذا لم توكل هذه المهمة إلى اليهودى الطبيب مثلاً.

مهمة إنقاذ الأحدب لا تعنى فقط إنقاذه من الموت، بل تعنى أيضاً تحقيق صفة العجيب للحكاية برمتها، ولذلك يلوح المزين المقابل الوحيد للأحدب فى الأهمية النصية، لكن كيف تتحقق هذه

الصفة فى حكاية يشحب فيها الفضاء الغرائبى، كما تفهمه (الليالى).

فى حكاية السندباد تتفجر العجائبية من مغامرة رجل مدينى مولع بالأسفار؛ حيث الكائنات الغريبة. المكان الوهمى العجيب قانون حاكم فى أدبيات الرحلة للرحالة العرب كتاب الأدب الجغرافى، وهو القانون الحاكم لمغامرة السندباد. فى حكايات أخرى تكمن العجائبية فى علاقة الكائنات البشرية بغير البشر من جن وعفاريت، أما هنا فنجد انتفاء لهذين العنصرين. صحيح أننا نجد حضوراً لها فى حكاية أخى المزين الجزار مع الشيخ الشرير الساحر، لكنه حضور شاحب عابر، لا يلبث أن يتبدد. لذلك، فإن صفة الحديث المطرب العجيب تتفجر من هيمنة عنصرين متضافرين هما المسرحة، والسخرية من البشر الصغار؛ وهى سخرية حانية تبعث على الابتسام والمرح. ولم يكن ذلك ممكناً دون وجود شخصيتين أساسيتين، هما شخصية الأحدب، وشخصية المزين الفضولى؛ لذلك نشهد فيهما تحولين؛ الأحدب يموت ويحيا، والمزين تتغير النظرة إليه من مجرد فضولى ثرثار إلى منقذ للميت، فكلاهما طرف فى صنع المعجزة التى تحقق للحكاية شرط الحديث العجيب.

لكن العجيب المفجر للسخرية والمرح يبدو أقرب إلي القناع الذى يخفى خلفه أشياء أكثر جدية من مرحه الظاهر. ببساطة شهرت عن

(الليالى) يقوم النص بدس عناصر طبيعتها إيديولوچية فى الفضاء العجيب؛ عناصر إيديولوچية مقنعة ومدرجة فى سياقات ملتبسة، لا لوجود خصيصة الالتباس الدلالى التى نجدها متقصدة كما فى كتابة الحداثة، بل لأن السارد يحقق فى النص طبيعة إيمائية، فتتكون العناصر من دوال تشير إلى مدلولات، ثم تصبح المدلولات دوال أخرى تستلزم مدلولات جديدة. هكذا سيظل لدى قارىء النص هاجس البحث عن دلالات هذه الأطراف المبتورة على سبيل المثال. فالحكاية ذات لهجة ملهوية محاكية لأفعال تنهض على المفارقة التى لا تضخم الألم، بل تجرده من جلاله عبر آلية سوء التفاهم وتبادل الأدوار، والتخفى، وهى آلية تحاصر الوحشى بالأليف، وتدرجه فى سياقه، لكن برغم هذه الآلية، يظل عنصر البتر وعنصر التمثيل قادرين على إنتاج دلالات أعمق مما يبدو للوهلة الأولى.

فى حكاية الشاب البغدادى الذى تزوج بالقاهرية الجميلة وورث مالها، نجد عنصر قطع يد السارق، وهو حدث يشكك السرد فى صحته بتشكيكه فى ملاءمة العقاب للجرم. وفى حكاية الشاب الذى تزوج من ابنة صاحب دمشق، تقطع يده ظلماً، ويحصل على دية يده، وهكذا فى حكايات إخوة المزين.

إن جراح المجتمع الوسيطى تتحول فى النص إلى أطراف مبتورة وسيقان مكسورة، فى سياق من السخرية التى تجتاح كل

شيء. لكن ماذا خلف هذه العناصر من دلالة، هل يشكك النص في آلية تشويه الجسد، ومن ثم يضع الإيديولوچيا السائدة في موضع السؤال؟

هذا سؤال لن يجد اجابة له إلا إذا قرأنا فجوات النص وشقوقه، لنكشف فيها وعياً محجوزاً مقموعاً، إن لم يكن قادراً على صياغة إيديولوچيا نصية مكتملة، فهو على الأقل يضع الايديولوچيا السائدة في موضع السؤال، ليكون ذلك بدءاً للشك في صحتها وسلامتها.

رقم الايداع : ٩٩/٧٥٧٤

شركة الأمل للطباعة والنشر

هذه الكتابة لا تتقدم فى العالم وهى ترفع شعاراً أو بياناً (منافيستو) صحيح أن أوراقها بيدها، لكن هذه الأوراق لا تعدو أن تكون اللعبة نفسها، لعبة الكتابة، أعنى أن الوقائع لا تتحول إلى مطلقات وهويات مغلقة مكتملة، ولو كانت هذه الكتابة تملك شيئاً منجزاً سلفا لقالته دون تمنع، بيد أنها مع ذلك تحبّ وتكره، وهى ككل الذين يحبون ويكرهون تجد ممتعاً أحياناً أن تموّه على الآخرين، وتخادعهم، وتخفى أوراق لعبها، فتلوح لاهية فيما هى مفرطة الصرامة، وتسرف فى انفعالها حتى لتبدو سنتمنتالية، لكنها برغم كل شىء لا يمكنها أن تعبث ، فلعبها بالغ الجدية، ومرحها عدو للتفاهة.

الثمن
جنيهان

شركة الأمل للطباعة